

# *alice & sherazad*

*letterature comparate e interculturalità*



*Alice & Sherazad*, rassegna di letterature comparate e studi interculturali, è una pubblicazione del Dipartimento di Lingue e Letterature dei Paesi del Mediterraneo dell'Università di Trieste.

*...d'improvviso* le sfrecciò accanto un coniglio bianco dagli occhi rosa. Del fatto in sé non c'era troppo da meravigliarsi, né *Alice* trovò poi troppo stravagante sentire che il Coniglio mormorava, "Ohimè! Ohimè! Farò tardi, troppo tardi!" (ripensandoci, dopo, capì che in effetti ci sarebbe stato di che stupirsi; al momento però tutto le parve perfettamente naturale)...

*...si era applicata* con successo alla filosofia, alla medicina e alle arti. componeva versi meglio dei più celebri poeti del suo tempo. Oltre a ciò, *Sherazad* era di straordinaria bellezza...

**Scritti di:** Luciana Alocco, Luca Ascoli, Giovanna Digovic, Mario Faraone, Gianni Ferracuti, Paolo Quazzolo, Irma Hibert, Miran Košuta, Lucia Marcheselli, Betina Lilián Prenz, Ana Kopusar, Andreina Maahsen-Milan

**Gennaio 2005**



*Luca Ascoli*

## *La metafisica dello sciamano*

*«Non c'è cosa fatta, non c'è via preparata, non c'è modo o lavoro finito pel quale tu possa giungere alla vita, non ci sono parole che ti possano dare la vita: perché la vita è proprio nel crear tutto da sé, nel non adattarsi a nessuna via: la lingua non c'è ma devi crearla, devi crear il modo, devi crear ogni cosa: per aver la tua vita».*

*(Carlo Michelstaedter, La persuasione e la retorica, Adelphi, Milano 1994, 103)*

*«L'ombra segue il corpo e l'eco nasce dal suono. Chi affatica il corpo inseguendo l'ombra non sa che è il corpo a produrre l'ombra; e chi cerca di soffocare un'eco alzando la voce non sa che la causa dell'eco è la voce. Chi cerca il nirvana stroncando i desideri e le passioni può essere paragonato a chi insegue un'ombra ritenendola distinta dal corpo che la proietta; e chi aspira a divenire un buddha credendo che lo stato di buddha sia indipendente dalla natura degli esseri senzienti può venire paragonato a chi cerca di cogliere un'eco soffocando il suono che la origina...»*

*(Lettera di Hsiang a Hui-k'e (486-593), in D. T. Suzuki, Saggi sul buddhismo zen, Roma, Mediterranee 1975, vol. I, pp. 182-183).*

### *1. La tracotanza di Dioniso*

La più perfetta definizione della vita non è vivente, non contiene la vita, non permette di immaginarla, di rappresentarla, di averne la pallida eco delle cose che rimane nell'astrazione. Tuttavia sappiamo cos'è la vita: ci esplose tra le mani quando restiamo senza lavoro, quando perdiamo una persona amata, o quando la bizzarria degli eventi, svelandoci impotenti, mette anche a nudo la nostra impossibilità di accettarci come impotenti. Conosciamo la pienezza della vita e il vuoto, sappiamo che ci sfugge proprio mentre la degustiamo bevendo una bottiglia in compagnia, nell'amore, nei giochi fanciulleschi che annullano il senso del tempo. A differenza di una definizione, la vita si consuma.

Conoscere la vita vivendo, è un sapere di razza, senza lo spettrale pallore di un castello di sillogismi, il sapere di chi penetra nel mondo, quasi come in una ierogamia con la madre Terra, ed esprime le sue scoperte con il mito e la sua condotta personale. «Sapiente è chi getta luce nell'oscurità, chi scioglie i nodi, chi manifesta l'ignoto, chi precisa l'incerto» (NF, 15). Chi trova il punto d'incontro tra l'umano e il divino, quel punto stesso in cui siamo già piantati. «Con Dioniso, invero, la vita appare come sapienza pur restando vita fremente: ecco l'arcano. In Grecia un dio nasce da un'occhiata esaltante

sulla vita, su un pezzo di vita, che si vuole fermare. E questo è già conoscenza. Ma Dioniso nasce da un'occhiata su tutta la vita: come si può guardare assieme tutta la vita? Questa è la tracotanza del conoscere: se si vive si è dentro una certa vita, ma voler essere dentro a tutta la vita assieme, ecco, questo suscita Dioniso, come dio onde sorge la sapienza» (SG1, 15).

Come totalità unitaria della vita, Dioniso non può essere trasfuso nella parola umana, se non nella forma del paradosso, della presentazione simultanea di termini contraddittori, inconciliabili, eterogenei, che sembrano non spiegare. Non costruiscono teorie, ma segnali stradali: mostrano solo il punto in cui bisogna fissare l'attenzione, per avere l'esperienza del dio. Dice Evdokimov: «L'uomo non specula, bensì si trasforma»; dunque, il velo da togliere per vedere la verità, non copre le cose, ma noi stessi, è la nostra opacità. Ancora da un Aristotele si poté affermare che la causa dell'ignoranza non è nelle cose, ma in noi: ma non si cambia ragionando sulle cose con l'astrazione intellettuale, cui sfugge l'aspetto vivente del reale.

Dice Colli: «Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza, ma tutto ciò nell'immediatezza, nell'interiorità di un cacciatore che si slancia spietato e di una preda che sanguina e muore, tutto ciò vissuto assieme, senza prima né dopo, e con pienezza sconvolgente in ogni estremo» (SG1, 15). Ma si potrebbe esprimere il tutto con una formula zen: «La vita, finché viene vissuta concretamente, è di là sia da concetti che da immagini. Per comprenderla bisogna immergersi, bisogna prendere direttamente contatto con essa; staccarne un pezzo per esaminarlo vuol dire ucciderla: mentre pensate di averne penetrata l'essenza, essa è svanita, ha cessato di essere vita, e divenuta qualcosa di immobile e disseccato» (SZ 1, 103).

## 2. Dissoluzione dell'«essere»

Al concetto di essere, formulato dalla filosofia, e al quale bisogna presumere che corrisponda qualcosa, si giunge al termine di un ragionamento: dunque si presuppone che il ragionamento sia un metodo valido per accedere alla realtà. Si presume che il «dunque» del ragionamento introduca una conclusione che palesi qualcosa di reale, che prima non era stato visto né toccato, e tuttavia esisteva. Questo qualcosa è l'essere, ciò che le cose sono. Ma una cosa si può mostrarla e toccarla; l'essere dei filosofi, no. D'altro canto, come potrebbe essere altrimenti, se l'«ente» non esiste?

Esattamente come «essere», «ente» è una parola che si può riferire a tutte le realtà dell'universo. In tal senso è l'antecedente del concetto di essere, che stupiva già i greci per la sua forma inconsueta: un participio presente neutro singolare.

Nel mondo abbiamo tante realtà, e di tutte predichiamo l'entità; distinguiamo concettualmente tra l'entità unica e le realtà molteplici. Quando parliamo dell'albero come di un ente, abbiamo già estratto dall'albero (che è concreto, produce mele o pere, e diventa legna per il caminetto) un elemento che non è l'albero, ma è: «*albero a prescindere da tutte le sue caratteristiche tranne lo stare qui davanti a me*». Possiamo anche parlare del bue come di un ente, cioè «*il bue a prescindere da tutte le sue caratteristiche tranne lo stare qui davanti a me*». Poi possiamo constatare che l'ente-albero e l'ente-bue sono identici, in quando prescindiamo da tutto ciò che li differenzia, e abbiamo il puro ente, il puro «*esser-ci qui*», che subdolamente ha già insinuato il concetto di essere. Naturalmente, nessuno può mostrare «*l'esser-qui dell'albero*». Si può solo mostrare l'albero che, con tutta la sua complessa realtà, sta qui, oppure lì. Come si può perder tempo con un *esser-qui* non caratterizzabile, anzi separato da ogni concretezza? Che cosa è qui, allora?

Scordiamo la forma neutra di *to on*, l'ente. Teniamoci l'*on*, essente. Essente significa che dinanzi agli occhi di Parmenide seduto su una panca, c'è la capra, l'erba che la capra sta brucando, poco più in là c'è Zenone, vicino la brocca del vino, e da qualche parte un ruscello di cui si sente il rumore. Tutte queste cose sono qui, presenti e palesi, ma ciascuna è così come è: la capra è presente come capra, e andrà al ruscello a bere; Parmenide è presente come Parmenide, e Zenone come Zenone; e siccome sono realtà fatte in modo diverso, Parmenide parlerà con Zenone, e non con la capra, e parlando berranno vino, invece che brucare l'erba. Ognuna di queste realtà ha la sua consistenza. Si ipotizza che queste consistenze diverse siano modi di una consistenza unica, indifferenziata; cioè che, primariamente, le cose consistano nel consistere (Marías), e che la loro differenziazione in capra, Parmenide, ruscello, erba, sia separabile dal puro *esser-qui*. E se questa astrazione fosse un vaniloquio? Se l'essere fosse un semplice ingrediente del reale?

L'idea che l'essere sia, sembra nascere da uno strano modo di lavorare con la lingua. Le frasi: «questo è Parmenide», «questa è la capra», contengono il verbo «è» come elemento comune. Se estraiamo dal contesto questo elemento, con un'operazione normale e facile, otteniamo fittiziamente l'«essere» (verbo all'infinito), come elemento comune alle due asserzioni. E l'essere, nel suo significato abituale, come verbo, include la consistenza, esprime il consistere. Però la cosa non è così semplice. Infatti Parmenide non può partire da un infinito, ma da un participio presente: *essente*. Nell'uso effettivo della lingua, *essente* significa: presente qui, davanti a me, tangibilmente, percettibilmente, e si dice di un oggetto concreto. Usando il participio presente in riferimento alla capra, o a chicchessia, comunico varie informazioni: che davanti a me c'è questa cosa che chiamiamo capra, e non l'altra cosa che chiamiamo Parmenide; che essa si trova qui; che ci si trova ora. Sono informazioni sul soggetto, sul luogo,

sul tempo. Se, invece, davanti a me non c'è una cosa concreta o un soggetto qualunque, non posso usare il verbo «essente», perché non esiste la possibilità linguistica di farlo. Non posso dire che è essente qui una cosa che non c'è; posso declinare il verbo essere solo in presenza della cosa. Poi posso elaborare una definizione per il dizionario, dove, sotto la voce all'infinito, si spiegherà che cosa significa il verbo *quando è effettivamente usato nel discorso, conformemente alla struttura del sistema linguistico*. Ora, se io trasformo l'infinito in un sostantivo, e parlo dell'essere delle cose, baro: uso una parola che è stata privata del suo significato vero, cioè la uso fuori da quel contesto concreto, da quel richiamo concreto a un soggetto, che il sistema linguistico impone all'uso corretto del verbo essere. L'essere dei filosofi è un uso scorretto, che però pretende di significare ancora ciò che la parola esprime nell'uso corretto. L'essere che compare nell'ontologia dei filosofi non è una parola comunicante.

Quando astraggo l'«è» dalle due frasi di prima (questo è Parmenide, questa è la capra) ho semplicemente indicato l'unica parola che nelle due frasi si scrive allo stesso modo ed ha lo stesso suono, anche se *non ha lo stesso significato*, dato che in ciascuna frase specifica un soggetto, un tempo, un luogo diversi. Fuori da queste determinazioni di soggetto, tempo e luogo, il verbo essere non significa più nulla.

Di fronte a realtà molteplici, irriducibili le une alle altre, transitorie, ontologicamente insufficienti, non è obbligatorio cercare l'essere. Si potrebbe andare in cerca della loro *origine*. La provenienza della *presenza-qui* delle cose potrebbe anche trovarsi in una *non-presenza-qui*. Questo rimanda a un'*arkhé*, a un principio non logico, ma cronologico.

### 3. Dissoluzione del concetto di concetto

Nel mondo non esistono *dati*, ma un *continuum* da cui la nostra interpretazione isola frammenti. Questa operazione strumentale è valida finché sappiamo che il frammento è una nostra creazione, quindi un'alterazione del reale. Poi però isoliamo il frammento e pretendiamo che sussista di per sé, di contro a un contesto.

Se tocco col dito un punto che si è avvezzi a chiamare «albero», e poi un altro punto che chiamiamo «lago», ho due esperienze diverse: l'albero resiste alla pressione del dito, e il lago no. Queste esperienze non sono un'illusione, e il solo compierle mi procura dati *tratti* dalla realtà: se voglio sedermi, è meglio contare sull'appoggio dell'albero, piuttosto che sulla resistenza del lago. Continuando a toccare, guardare, ascoltare..., arrivo a una nozione ampia di «albero» e «lago», parole che ora indicano insiemi di dati elencati in due schede, senza che le caratteristiche trascritte sulla scheda «albero» possano confondersi con quelle trascritte sulla scheda «lago». Posso persino

chiuderle in due schedari diversi. E così via con le schede Aria, Terreno, Mucca, Parmenide, Capra, ecc.

Tutto questo non si può dire sbagliato, ma molto semplificato. Abbiamo desunto i dati semplificando da un complesso unitario e organico nel quale non esistevano separazioni come quelle tra le schede: nella realtà, non posso separare l'albero dal terreno, come potrei fare con due schede, perché l'albero morirebbe. Il fatto è che, di rigore, nella scheda «albero» io debbo includere anche l'aria della funzione clorofilliana, l'acqua, il terreno, il sole, il clima, sperando che nel frattempo il terreno non sia lottizzato e l'albero abbattuto per far spazio all'ennesimo ipermercato. Insomma, debbo includere tutto l'universo, e questa inclusione non va pensata come una giustapposizione di cose incastrate insieme. Viste le cose nella *loro* realtà, non vediamo i confini tra loro, ma una zona di osmosi. Non è che le differenze si annullino e tutto si faccia indistinto, ma è che non è possibile separare niente da niente: se mi separano dall'aria, muoio, e questo è qualcosa di più di un incastro tra entità separate. Questo non significa che non vi siano differenze tra me e l'ossigeno, e neppure ci si può accontentare di dire che ogni realtà è ontologicamente frammento e parte dell'universo: questo è un modo abbastanza preciso di esprimersi, ma non precisissimo. In effetti, una cosa è frammento solo in quanto noi la frammentiamo, staccandola immaginativamente dal tutto. Di per sé essa non ha questo distacco dal tutto, dato che esiste solo il tutto, e il suo carattere di frammentarietà appare solo alla riflessione razionale.

Supponiamo di avere in mano un seme e di essere seduti all'ombra di un albero. Lasciamo da parte le questioni futili, come quelle relative all'esistenza del mondo esterno, qualunque cosa significhi quest'espressione. Appare chiaro che il seme è una cosa e l'albero un'altra: voglio dire che potrei macinare il seme, senza che ciò modifichi l'albero; e per converso potrei abbattere l'albero senza che questo abbia ripercussioni sul seme.

Ora supponiamo che l'albero di cui sfruttiamo l'ombra sia stato piantato da noi anni addietro: in questo caso non è più evidente che tale albero sia una cosa e il seme, a suo tempo piantato, un'altra: se avessi macinato «quel» seme, ora non avrei «questo» albero. Mentre nel primo caso seme e albero erano parole indicanti *due cose*, ora sono termini che indicano *due momenti cronologici* nel divenire di *una sola cosa*. Possiamo dire di avere in mano qualcosa che è in atto seme e in potenza pianta. Teniamo anche presente, come costante riferimento sottinteso, che il passaggio dalla pianta in potenza alla pianta in atto richiede determinate condizioni oggettive legate alle caratteristiche del seme: una pianta tropicale non vive in ambiente alpino.

Queste nozioni classiche di atto e potenza hanno un certo grado di ambiguità. Già per Aristotele risultarono insufficienti a spiegare tutta la realtà, tant'è che egli le modificò parlando di «potenza in atto come tale», cioè una potenza il cui atto consiste nel restare potenza, e di «atto puro». È vero che queste nozioni si riferiscono a casi speciali: rispettivamente a un

processo teleologico nel quale viene realizzato qualcosa, e a Dio. Ma è anche vero che il primo caso ha una portata molto vasta e può essere esteso a ogni forma di «generazione» o divenire, mentre nel secondo, la definizione di Dio come atto puro risulta oscura e vagamente metaforica, visto che non si sa esattamente cosa può essere un atto «puro». Poi le cose si complicarono già nell'antichità, perché il termine «atto» venne inteso sia come presenza attuale, sia come attività.

La debolezza di queste nozioni sta nel fatto che non sono in grado di definire le differenze evidenti e radicali tra processi diversi. Noi possiamo parlare di seme in atto e pianta in potenza, oppure di bronzo in atto e statua in potenza, ma nei due casi il passaggio dalla potenza all'atto avviene in modo diverso, in condizioni eterogenee, e in fondo si tratta di due processi diversi e non assimilabili: il bronzo non è affatto una statua in potenza e non diventerà mai statua nel modo in cui un seme diventerà pianta.

Se estendiamo il discorso a un'altra coppia di nozioni classiche, troviamo ancora qualcosa di vago. Possiamo dire, infatti, che la statua ha una materia e una forma, ma allora risulta equivoco dire che la pianta ha una materia e una forma. Nel caso della pianta, la forma cambia. «Quel» seme che ho piantato anni addietro è diverso -nella materia e nella forma- da «questa» pianta che deriva da lui: pertanto, se c'è differenza di materia e di forma dovremmo parlare di due diverse entità, il che è francamente assurdo.

La materia inorganica non può cambiare la sua forma per virtù propria, pertanto di per sé non possiede alcuna potenza. (Naturalmente oggi sappiamo che questo non è esatto: la sua inerzia è il *risultato* della sua struttura molecolare, la quale è movimento e energia. Diremo allora che possiede solo la potenza di attuare la sua inerzia, ma questo equivale a una reinterpretazione radicale dei termini aristotelici). La realtà organica, invece, cambia sia la forma sia la materia, in un processo che, alla presenza di certe condizioni esterne, essa realizza per virtù propria. Non complichiamo le cose sui concetti di organico e inorganico: voglio solo dire che la pianta si sviluppa e un pezzo di ferro rimane fermo lì dove sta: nient'altro.

Altra coppia famosa: essenza e accidente. Dire che un pezzo di ferro arrugginisce per accidente, è cosa comprensibile. Anche dire che per Socrate sia accidentale essere medico è comprensibile. Ma nei due casi il termine «accidente» indica due cose diverse: non ha lo stesso significato, per cui non abbiamo una definizione rigorosa dell'accidente che possa valere sia per l'arrugginire sia per l'essere medico. Socrate fa il medico a seguito di una sua libera decisione, cui nessuno lo obbligava. Invece il ferro non decide niente, ma arrugginisce per necessità in presenza dell'umidità, quasi a dire: date certe condizioni, gli è essenziale quella condizione accidentale. Perciò la relazione tra il soggetto «ferro» e i suoi possibili accidenti è strutturalmente diversa dalla relazione tra il soggetto «uomo» e i suoi possibili accidenti; ovvero, l'essenza dell'uomo è diversa da quella del ferro, non nel senso ovvio che l'uomo non è di ferro, o che il termine essere si usa in molti sensi



*analoghi*, ma nel senso meno ovvio che questi significati appaiono più semplicemente *contraddittori*. Per il ferro sono essenziali certe caratteristiche accidentali; per l'uomo -che *si ritrova* a essere colui che è, senza che nulla gli impedisse apparentemente di essere un'altra persona- risulta accidentale la sua stessa essenza. Gli capita non solo «di essere», come al ferro, ma «di essere se stesso e non un altro», un perso-naggio che nell'esser medico si realizza, ovvero diventa realtà.

Il pensiero contemporaneo ha trattato molto questo punto, e si è visto in abbondanza che la metafisica modellata sulle cose non riesce a spiegare la vita umana. Però, la metafisica modellata sulla persona non spiega le cose.

Forse il principale difetto dei termini atto e potenza è che ci conducono a trattare la cosa come se fosse doppia. Insensibilmente, e contro le migliori intenzioni, la distinzione concettuale tra seme in atto e pianta in potenza scivola verso la distinzione reale.

La nozione di pianta si riferisce all'aspetto che una cosa possiede in un certo momento cronologico del suo sviluppo: è la stessa realtà-seme, qualche anno dopo. «Seme» non designa una certa entità che *in più* può anche diventare pianta, ma indica la condizione, nel presente momento storico, di un'entità reale che si trasforma nel tempo. Nello stesso modo, il bambino non è un adulto in potenza, ma è il momento presente della persona: seme e pianta, bambino e adulto, sono solo nomi con cui indichiamo *l'aspetto* di qualcosa nel momento attuale, un aspetto in trasformazione, che sarà perciò diverso dopo un certo lasso di tempo. Dire bambino *in potenza* o pianta *in potenza* equivale solamente a dire: il bambino cambierà, la pianta cambierà, di aspetto. Non si tratta di spiegazioni del cambiamento, del divenire, della trasformazione, ma solo di dare un nome al problema del cambiamento o di indicare con ragionevole previsione quale sarà l'aspetto futuro. Non si indica alcun sapere diverso da quello già noto al contadino che pianta il seme *perché* diventerà grano.

Quando studio il corso della trasformazione del seme in albero, vedo che esso non procede in modo casuale e perciò risulta prevedibile: la ghianda non produce cocomeri, la quercia non dà per frutto le capre e il bambino non diventa un cavallo. Il chicco di grano non è in potenza una pianta qualunque, ma una pianta di grano: la realtà presente nel momento finale del processo di trasformazione è determinata dalla realtà presente nel momento iniziale della trasformazione stessa. Bisogna anche riconoscere che momento finale e momento iniziale sono designazioni astratte: il fluire della realtà è continuo, e se abbiamo un seme, è perché una pianta lo ha prodotto. Per comodità, estraiamo dal fluire un pezzo che inizia da un seme e termina con la sua trasformazione in pianta, ignorando la questione se sia nato prima l'uovo o la gallina. Dentro questo pezzo del fluire della realtà, una cosa che abbia l'aspetto di pianta non può darsi che per trasformazione della stessa cosa nel suo aspetto di seme. Dunque si può parlare di una relazione funzionale tra il seme e la pianta: la pianta esiste in quanto il seme diventa

pianta. Ma pianta e seme non sono due cose, bensì momenti cronologicamente diversi nell'esistenza di una cosa sola. La pianta è il futuro del seme, il seme è il passato della pianta.

Dato il seme, non si può dire che «la pianta non c'è ancora»; la pianta *c'è già, ed è il seme*. In questo ciclo che va dal momento A al momento B, A e B sono l'uno funzionale all'altro e *l'intero ciclo sta realizzando un processo definito, di cui noi conosciamo per esperienza i vari stadi*. Poiché il futuro del momento A è definito e non è casuale, almeno nelle sue grandi linee, si può dire che il seme è la realizzazione del progetto-pianta. Il che vuol dire che il nostro problema ontologico non consiste affatto nel sapere cosa sia la potenza, una volta dato l'atto. Il problema è sapere cos'è l'atto, nella sua attività.

Affermare che A diventa B significa fare una previsione sulla scorta dell'esperienza: il *progetto* è l'insieme delle caratteristiche che, prevediamo, saranno mostrate dalla realtà A tra un certo periodo di tempo. Lo prevediamo per averlo già visto. A noi è data una sola cosa, che è l'aspetto presente di una trasformazione in corso. Il progetto non è l'essenza della cosa, ma solo la nostra immaginazione del suo aspetto futuro.

La cosa è tutta data qui, nel suo momento presente: non c'è un'altra realtà nascosta, non c'è un non-essere; tutta la sua realtà è qui, virtualmente visibile, ma ha la caratteristica fondamentale della trasformazione secondo un progetto e a certe condizioni prefissate nel progetto stesso. Anche questo lo sappiamo per esperienza: se non si dà acqua al grano, non cresce. Dunque, anziché un essere che contiene una potenza, abbiamo *un potere che si sta esplicando, realizzando*. È inutile complicarsi la vita con la potenza in atto come tale o con l'atto inteso come attività ecc.: c'è un potere in esercizio, conformemente a un progetto. Potere e progetto sono solo parole per indicare il chicco di grano: potere in quanto si trasforma, e progetto in quanto non cambia a caso. Non c'è uno status ontologico del chicco di grano e un altro status ontologico del potere e poi del progetto; c'è solo il chicco di grano come realtà. Sotto questa realtà non c'è un *essere* capace di diventare qualunque cosa: Parmenide e la capra sono diversi, non hanno alcun essere in comune, sono forme diverse di poteri che si attuano conformemente ai loro progetti; ci sono trasformazioni che possono attuare e altre che *non possono realizzare*.

Noi non dobbiamo porci la domanda su cosa *sia* il progetto: il progetto è ciò che la realtà presente *sarà*. Non è una nozione metafisica ma una nozione descrittiva. Analogamente, il potere non è ciò che sta prima o al di là della realtà percepita: è solo una parola per esprimere il fatto che la realtà A si sta trasformando e non lo sta facendo a caso. Né si può derivare dal progetto una nozione metafisica, perché si tratta di una semplice astrazione: io non posso pensare che *metafisicamente* la cosa *consista* in ciò che definisco come B (albero, adulto...), perché la mia idea di B è solo una raffigurazione a posteriori, cui mancano concretezza e potere e interazione

col resto dell'universo. Nulla autorizza a pensare che l'interazione tra le entità dell'universo sia corrispondente all'interazione delle diverse nozioni B, modellata secondo schemi razionali. Né possiamo astrarre *un* potere, analogamente a come abbiamo astratto *un* essere, perché in tal caso perderemmo *i* progetti, la pluralità. Possiamo però osservare che le cose, le entità dell'universo sono *progettate*: sono ciò che sono, a seguito di un progetto che richiede siano tali; sono questo progetto mentre si realizza.

Il progetto è il limite delle cose, ovvero ciò che la cosa è, e l'impossibilità che sia altro. Come limite, non ha alcuna esistenza fuori, sopra, sotto, al di là della cosa, ma è positivamente *la cosa*. Il potere a cui la cosa si riduce è progettato e ha un limite: si attua, soggetto a una costrizione che lo colloca dentro un limite: il melo *non può* produrre ciliege, e tuttavia non può esimersi dal produrre, date certe condizioni. Pertanto c'è una forza che produce e un limite che vincola la produzione, e una realtà che è ciò che si è prodotto finora. Proprio il fatto che la cosa non possa attuare certe trasformazioni ci consente di farci un'idea del tutto empirica delle sue trasformazioni future (progetto). Ciò significa che B, in quanto potere operante, è costretto a esistere da un momento di radicale e completa alterità, che è la forza progettante. In altri termini, la realtà ultima delle cose non è il loro essere, ma il loro esser così come sono, e questa condizione ontologica poggia su un «vuoto», che è la costrizione a essere come sono. Questo vuoto si presenta come aldilà dei concetti di essere e non essere, come una forza progettante.

Il seme è la realtà ultima del seme, ma lo è sotto la costrizione di un potere che non è esso stesso seme: rispetto a tale potere, il seme è il *voluto*, è ciò che il potere obbliga a essere. Il seme è potere, ma non è tutto il potere; la realtà totale del mondo è potere, ma non è tutto il potere, perché non può essere diversa da come è. Dunque, il potere di «esser così» è tutto immanente al reale, ma questa immanenza ha una caratteristica: si rivela anche nella forma di un non poter essere altrimenti: il che implica limite, trascendenza, decretazione. La cosa è formalmente contraddittoria, ma pare che così si presenti di fatto. L'aldilà dell'essere è per noi un «vuoto» (non un'irrealtà), la cui azione limitante è immanente alla cosa come potere che essa sia: è la cosa stessa. Il potere che essa sia è lo stesso potere che chiamiamo «la cosa che è»; ma la cosa è un potere decretato e limitato: non compie semplicemente un generico atto di essere (penso al sento attivo dell'essere come operazione); compie piuttosto *questo suo particolare* atto di essere, non potendo effettuare un altro. La cosa che è, lo è per un potere decretato e limitato, per un potere relativo, come accade a tutto ciò che esiste nell'universo. Perciò la ghianda è *potere*, ma specificando: *potere di diventare quercia e non altro*.

È inutile immaginare il potere operante nel seme. In primo luogo, noi potremmo vederne solo gli effetti; in secondo luogo, se il seme è realtà progettata, il potere in cui esso consiste è la sua stessa realtà diveniente,

quale la possiamo osservare, e non è un'altra entità. Se invece risaliamo mentalmente al potere progettante, allora a questo livello non abbiamo il seme, non esiste il seme, né una qualunque forma di sostrato, sostanza o essenza. Noi possiamo solo vedere il seme come potere progettato, che si sta esplicando; ma ciò che lo costringe a esplicarsi come seme e non altro, ciò che è più potente di lui, non possiamo vederlo, perché è previo al seme. Non è che l'essere del seme possieda un potere; al contrario, c'è la materia che chiamiamo «seme» a seguito dell'attuazione di un progetto ovvero, in altri termini, come potere d'azione progettato. Il divenire fisico nel suo insieme attua il progetto della realtà consistente nel realizzare un cosmo in movimento. Ripeto: in quanto questo cosmo è coerente (dal melo non nascono i cocomeri), possiamo parlare di progetto; in quanto si muove, possiamo parlare di un potere di muoversi, ma in quanto non si può muovere in un certo modo, possiamo dire che il potere è limitato; poiché il limite è disegnato dal progetto, diciamo che è un potere progettato; perciò le cose consistono in una forza di realizzazione fondata su una radicale alterità, grazie alla quale sono forze di realizzazione che si stanno realizzando. La consistenza in quanto tale, la materialità in astratto, non rappresenta il dato fondamentale e primario della realtà, ma il risultato di un'esecuzione, di un'esplicazione della *forza di essere tale*.

Naturalmente, il seme che ho in mano è stato prodotto da un albero. Ovvero, il corso reale del divenire non può limitarsi a un frammento; il divenire universale, nella sua globalità, non ha soluzione di continuità. Naturalmente, la pianta che ha prodotto il seme e la pianta che nascerà poi da questo seme, sono due piante diverse. Però questo non significa che non abbiano relazioni tra loro o che queste relazioni nascano in un secondo momento. Infatti, la condizione per l'esistenza della pianta numero 2 è l'esistenza previa della pianta numero 1: pertanto, nelle caratteristiche che definiscono formalmente la realtà della pianta 2 deve essere inclusa l'esistenza di condizioni quali: che sia esistita tempo prima un'altra pianta, un'altra entità, in un altro luogo geografico. È facile estendere gli esempi e dire che la condizione per l'esistenza qui e ora di una realtà qualunque, fatta così come è, è l'esistenza dell'universo intero. Ammesso che io non respirerò mai l'aria che si trova attualmente sopra l'Oceania, che dunque non può far parte del mio essere, è ovvio che il mio essere richiede che esista l'aria *sulla Terra*, oltre al fatto che richiede anche la Terra medesima. Ciò che chiamiamo cosa *singola*, nel suo esser così, ha certamente una sua fisionomia, è certamente diversa da un'altra cosa, ma non per una separazione incomunicante, bensì perché coesiste con le altre realtà dell'universo, ciascuna in una sua sfera di relativa autonomia. Grazie a questa autonomia, possiamo immaginarla come singola. Ma questa autonomia è limitata dentro il contesto globale dell'universo, contesto che a sua volta è la realtà totale realizzata dall'insieme delle cose nella loro autonomia relativa. Dunque, le cose sono parzialmente e limitatamente autonome dentro il tutto che esse

stesse costituiscono, al punto tale che ciascuna di esse richiede l'esistenza previa del tutto come condizione per esistere essa stessa.

D'altronde, il tutto non è una mera somma statica, ma un'entità integrata dalle sue parti: ogni cosa è per essenza *parte* in un'entità totale che essa contribuisce a realizzare attuando il suo progetto vincolante nell'autonomia che è pertinente con tale progetto, in un movimento universale che, a sua volta, non procede a caso, per la semplice ragione che non è casuale la trasformazione delle parti costituenti. Allora il *progetto-universo*, non essendo la somma dei progetti di ciascuna cosa, è previo ad esse tutte: ciascuna lo richiede e contribuisce a realizzarlo, attuandosi in una sfera autonoma, ma connessa alle altre sfere delle altre cose: autonomia all'interno di una continuità.

Dato che l'universo si trasforma -il che permette di elaborare il concetto di tempo e di parlare di un prima e un dopo nella trasformazione-, è chiaro che la trasformazione globale dell'universo non fa venir meno la sua unità. Perciò il progetto-universo non solo non si riduce alla somma dei progetti-cose, ma neppure può essere racchiuso nei limiti di una descrizione delle condizioni attuali dell'universo stesso, allo stesso modo in cui il progetto-pianta non può essere ridotto alla descrizione della condizione attuale dell'aspetto di seme; solo che per il progetto-universo non abbiamo l'esperienza che ci permette di prevedere ragionevolmente come sarà in un certo momento futuro -a parte i possibili scenari che possono essere elaborati sul piano scientifico. Possiamo dire che l'universo, così come è, è la fase attuale della realizzazione del progetto-universo. Tuttavia, non possiamo negare questa sua condizione progettuale, la quale ha un'implicazione: che tutti i momenti passati sono funzionali alla realizzazione del progetto-universo, di cui il presente costituisce una fase. Orbene, questo processo di realizzazione universale ha a sua volta un limite: l'universo non può far sì che, di punto in bianco, la roccia su cui siedo diventi molle come l'acqua. Potrà persino, col tempo, arrivare a fondere la roccia: questo non c'interessa, abbiamo già materia fusa nel centro della terra, ma non si può dire ragionevolmente che potrà arrivare a possedere una roccia liquida e fredda da poter raccogliere col mestolo. Poiché l'universo è così come è, progettualmente, ci sono forme, aspetti e modi che *non può avere*. Allora il progetto-universo non va inteso nel senso che l'universo è il progetto, ma nel senso che è a sua volta progettato. In altri termini, l'universo realizza un progetto previo, e tutto il potere in cui esso consiste è all'opera qui e ora, potendo realizzarlo, ma *non potendo* realizzarlo *diversamente*. L'universo è decretato e limitato da un'alterità progettante, che lo fa essere come è, ma non altrimenti. La *realtà* ultima dell'universo è l'universo stesso, per la costrizione di un'alterità, di un «vuoto» senza il quale non c'è realtà.

Semplifichiamo, chiamando Dio il potere progettante. Le nozioni di potere e progetto sono due, perché le abbiamo elaborate noi a posteriori e per esperienza, ma la realtà che descrivono è una: questa stessa realtà, nel

momento in cui ci conduce all'idea di un potere condizionante, c'impone di pensare che tale potere condizioni secondo un progetto. Poiché abbiamo una sola realtà potente e progettata, ci è necessario parlare di un potere potente e progettante al tempo stesso, previo all'universo, in quanto condizione della sua presenza diveniente. Inoltre, l'azione progettante implica coscienza e il potere realizzante implica libertà: infatti, se la realtà è progettata, in quanto non può essere diversa da come è, il potere progettante che essa postula non può venir considerato solo come un potere che la realtà sia (sia *così*), ma anche come un potere che sia o non sia o sia diversamente. Ove così non fosse, avremmo ancora un potere limitato e quindi la postulazione di un potere ulteriore, incondizionato. Potere progettante implica coscienza e volontà libera; il tutto è espresso con una parola sola: Dio.

Dunque, Dio progetta il reale ed esercita la volontà e il potere che sia reale e a seguito di ciò esistono le cose, le attività che costituiscono il reale, l'universo. In ogni entità reale abbiamo: a) ciò che *risulta* essere; b) l'attività grazie a cui lo risulta; c) il potere grazie a cui questa attività può esplicarsi nel suo limite. Questa esplicazione è l'esito di un atto divino conforme a un piano. Pertanto, la nostra esperienza del reale è anche, e contemporaneamente, esperienza di un'operazione divina, attraverso i suoi effetti. Come dire che l'attività dell'universo è uno dei modi in cui Dio mostra un suo aspetto all'uomo, non solo nel senso che la realtà è, nella sua dimensione ultima, un prodotto divino, ma nel senso che Dio si mostra come produttore. La sacralità è un attributo ontologico del reale, ma c'è di più. Nel suo aspetto fondamentale, il reale è un'operazione del divino: la realtà è riconducibile a un potere realizzante un progetto; pertanto diciamo che il progetto è elaborato *da* Dio, e aggiungiamo che il potere è *di* Dio, e ci spingiamo fino a dire che *in un certo senso* questo potere è *Dio stesso*. Nel caso dell'uomo, questo potere non solo lo vediamo dall'esterno, ma addirittura lo siamo.

Da un lato, la progettualità dell'universo permette di elaborare una nozione stabile di ogni singola cosa, di prenderla in considerazione nel suo progetto, e quindi di isolarla intellettualmente per vedere che è, all'interno della sua autonomia relativa ma costitutiva; possiamo parlare di tante entità diverse, ciascuna delle quali, isolatamente presa, è una cosa mondana, non è Dio. Dall'altro, l'intero universo, *la* realtà, in quanto è reale, è permeata da un potere avvolgente, divino, il quale c'è (altrimenti non ci sarebbe l'universo), ma del quale non si può dire che è, senza cosificarlo, mondanizzarlo, privarlo della sua caratteristica fondamentale: può avere solo un approccio apofatico, con la sola eccezione della formula tradizionale secondo cui Dio è amore. Come ha scritto Ortega nelle *Meditaciones del Quijote*: «Non c'è cosa al mondo per la quale non passi un nervo divino: la difficoltà risiede nel giungere fino ad esso e far sì che si contragga».

*Testi citati e sigle:*

NF: Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Milano 1985.

SG: Id., *La sapienza greca*, Milano 1981-82, 3 voll.

SZ: D.T. Suzuki, *Saggi sul buddhismo Zen*, Roma 1975-78, 3 voll.

Luciana Alocco

## La «magia» tra letteratura e lessicografia\*

*Manier savamment une langue, c'est pratiquer  
une espèce de sorcellerie évocatoire.*

Ch. Baudelaire, «Critique littéraire», «Théophile  
Gautier, III»

Fenomeno «comune»<sup>i</sup> alle civiltà più diverse, la magia ha occupato e occupa un posto importante all'interno dei gruppi sociali sin dall'Antichità.

Forma di pensiero analizzata da un gran numero di esegeti - storici, antropologi, filosofi<sup>ii</sup> - entro categorie o punti di riferimento in bilico tra scienza e religione, ragione e superstizione, finzione e realtà, natura e meraviglioso, la magia resta un fatto composito di difficile interpretazione. Ma al suo interno, per seguire Roberta Astori, si può cogliere una costante, "la sua significazione originaria" "intesa comunque a una modificazione della realtà da parte dell'uomo, tramite il ricorso a tecniche particolari, che si traducono in cerimonie, riti e incantamenti rigidamente codificati":

La magia - osserva l'Astori - può essere perciò definita un'arte, ossia un insieme di azioni fisiche atte a provocare una trasformazione nel mondo e nella natura: è quindi un atto di volontà e di potenza che mette l'essere umano al di fuori della sua

---

\* La parte sull'*Encyclopédie*, qui rivista e riscritta in italiano, è stata oggetto di due comunicazioni, presentate rispettivamente a Los Angeles nell'agosto del 2003, in occasione dell'XI "Congrès International des Lumières", e a Paris X nel novembre 2004, in occasione del convegno "Les branches du savoir dans l'Encyclopédie".

<sup>i</sup> Cfr. F. Cardini, "Introduzione" a *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 1.

<sup>ii</sup> Cfr. segnatamente, J.C. Frazer, *The Golden Bough*, London, Macmillan, 1913 (3e éd.); E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, B. Cassirer, 1923; L. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, New York, The Macmillan Company, (Columbia University press), 1923-1958, 8 v.; M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; J.-P. Vernant, *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974; M. Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. it., *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Milano, Sansoni, 1982); E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; M. Donà, *Filosofia e magia*, Milano, Bompiani, 2004.



consueta posizione esistenziale di debolezza e sudditanza rispetto alle leggi provvidenziali o naturali, avvicinandolo alla divinità.<sup>iii</sup>

In un saggio più recente della stessa studiosa sulle *Formule magiche* dall'Antichità al Medioevo, si apprende che la magia è trattata genericamente dagli autori antichi come una «ars» «ossia una tecnica, o somma di tecniche, utilizzate in modo coercitivo per ottenere degli effetti sulla realtà»<sup>iv</sup>. “Trasformazione” o “effetti” permane il denominatore comune di un'influenza sull'esistente.

Se ci si interroga sulla parola, si rileva che "magie", la cui prima attestazione risale al 1535, è un prestito "au latin *magia*, du grec *mageia* "religion des mages perses" et "sorcellerie", dérivé de *mageuein* "être un mage", lui-même de *magos*"<sup>v</sup>. Dalla filiazione etimologica traspaiono i primitivi legami tra mago, religione e stregoneria.

Questi “mages perses”, questi stranieri, detentori di conoscenze occulte, che si consacrano all'astrologia e che pretendono di guarire con riti complessi ma ingannevoli, sono personaggi inquietanti per il mondo greco-romano, e altrettanto inquietante e minaccioso il termine stesso di «magia».

I Greci e i Romani che, come i «magi», praticavano le stesse arti occulte, erano ugualmente temuti. Così la parola “finì per designare le sinistre attività degli occultisti in genere, stranieri o indigeni”<sup>vi</sup>. Ma il rapporto tra magia e popoli stranieri risulta talmente dominante che la magia diventa il riflesso della barbarie. La magia è la terribile scienza dei magi:

[...] Plinio il Vecchio aveva tessuto dei poteri, delle frodi, dell'*impietas* dei *magi* - avverte Franco Cardini - un quadro impressionante, destinato a rimanere [...] un modello e un costante punto di riferimento scientifico per tutto il medioevo, nonché una fonte primaria per tutta la letteratura enciclopedica a carattere divulgativo. L'antimagismo cristiano, pur presentandosi come tale in quanto antipagano, avrebbe attinto a piene mani dall'antimagismo degli autori classici [...]<sup>vii</sup>.

---

<sup>iii</sup> R. Astori, *Agrippa, Cardano, Della Porta, Paracelso. Lo specchio della magia. Trattati magici del XVI secolo*, Milano, Mimesis, 1999, p. 10.

<sup>iv</sup> R. Astori, *Formule magiche. Invocazioni, giuramenti, litanie, legature, gesti rituali, filtri, incantesimi, lapidari dall'Antichità al Medioevo*, Milano, Mimesis, 2000, p. 15.

<sup>v</sup> A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, 2 t; t. II, p. 1163, s.a. **MAGIE**; cfr. anche F. Graf, *La magia nel mondo antico*, Milano, CDE, 1995, pp. 21-58. (Titolo originale, *La magie dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Belles Lettres).

<sup>vi</sup> R. Kieckhefer, *La magia nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 14-15. (Traduzione italiana a cura di Federico Corradi. Titolo originale *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1989).

<sup>vii</sup> Cf. F. Cardini, *op.cit.*, p. 6.

Questo non impedisce – per seguire sempre Franco Cardini – la diffusione “in tutto l’impero e nella stessa capitale” di “culti e cerimonie” “legati soprattutto all’astrologia e alla divinazione sino ai *maleficia* e ai *sepulchrum horrores* dei quali tratta Orazio a proposito della maga Canidia”<sup>viii</sup>.

Magia e scienza si intersecano o si accostano in quella che verrà chiamata l’alchimia con Zosimo di Panopoli, che «aveva impostato il problema della «grande opera» alla fine del III secolo d.C.; o nell’astrologia con Firmico Materno nel quarto decennio del IV secolo d.C. Il cristianesimo si innesta in questo contesto con un’eredità, trasmessa da Israele e dai profeti in particolare, con “una decisa carica antimagica”. La Bibbia, pur conservando «parecchie tracce, comunque assorbite e dissimulate, di magismo»<sup>ix</sup>, riporta severe condanne nei riguardi dei praticanti e delle pratiche magiche.

Se un uomo o una donna hanno l’abitudine di consultare per gli altri gli spiriti dei morti, devono essere messi a morte: saranno uccisi a colpi di pietra. Essi soli saranno responsabili della loro morte. (Levitico XX, 27).

Quando sarete entrati nella terra che il Signore, vostro Dio, sta per darvi, non imiterete le pratiche vergognose dei popoli pagani che vi abitano. Nessuno tra di voi bruci in sacrificio un figlio o una figlia; nessuno pratichi la divinazione o cerchi di indovinare il futuro, nessuno eserciti la magia, né faccia incantesimi, o consulti spiriti e indovini; nessuno cerchi di interrogare i morti. Chiunque fa queste cose è considerato dal Signore una vergogna. A causa di tali pratiche vergognose il Signore, vostro Dio, scaccerà quei popoli davanti a voi.

Voi, invece comportatevi in modo irreprensibile con il Signore, vostro Dio!

I popoli di cui state per occupare il territorio ascoltano gli indovini e gli incantatori, ma a voi il Signore, vostro Dio, non permette di agire così. (Deuteronomio, XVIII, 9-14)

Questi precetti - ricorda giustamente il Cardini - «giunsero al mondo romano in veste greca e latina» e «specie San Gerolamo, nella sua versione biblica, si sforzò di qualificare operatori e fatti magici con tutta una serie di termini, che già nella legge romana indicavano pratiche illecite»<sup>x</sup>. Ma se i termini, usati per scopi giuridici, erano monosemici, in altri contesti potevano assumere significati diversi. *Maleficus*, *incantator* sono parole di valenza decisamente peggiorativa rispetto al *magus*, “usato per gli astrologi-sacerdoti-caldeo-persiani”<sup>xi</sup>.

In Cipriano, in Tertulliano, in Lattanzio, in Agostino la magia viene identificata con la demonologia e dal VII al IX secolo con Isidoro di Siviglia

<sup>viii</sup> *Ibidem*.

<sup>ix</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>x</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>xi</sup> *Ibidem*.

(VI-VII), Rabano Mauro (VIII-IX), Incmaro di Reims (IX) se ne conferma e se ne stigmatizza il ruolo negativo. Come ricorda Paolo Rossi la “condanna della magia (identificata con un delittuoso commercio con i demoni) da Agostino e da Ugo di San Vittore” è “rintracciabile anche in Giovanni di Salisbury e in san Tommaso.”<sup>xii</sup>

Tra persecuzione e diffamazione sistematiche da parte della Chiesa, tra abbandono e ripresa da parte del mondo colto, nel XII secolo la magia ritrova vitalità e slancio, ricollegandosi al rinnovo dei saperi della medicina, dell’astronomia e della chimica “ch’è illusorio considerare come discipline “scientifiche” razionalmente distinguibili dai loro rispettivi “magici”, astrologia e alchimia”<sup>xiii</sup>.

La moltiplicazione delle traduzioni della Bibbia durante il periodo della Riforma comportò l’eterogeneità delle interpretazioni, funzionali per questa o quella politica, per questa o quella religione.

Brian P. Levack osserva come la traduzione del capitolo XXII, versetto 17 dell’Esodo, per esempio, con «Tu non lascerai vivere una strega», sia piuttosto libero rispetto al passo originale «Tu non lascerai vivere chi agisce nell’oscurità e chi parla insensatamente»<sup>xiv</sup>, ma sarà una componente essenziale e strategica per la “caccia alle streghe”, maturata e teoricamente sostenuta con la bolla *Summis desiderantes affectibus* (1484) di papa Innocenzo VIII, con il *Malleus maleficarum* (1486) dello Sprenger e del Krämer<sup>xv</sup>; alimentata, tra l’altro, dalla demonomania – la convinzione dell’esistenza di sette di stregoni, che hanno stretto un patto con Satana e che mirano all’instaurazione della religione del Diavolo – la “caccia alle streghe”, in cui stregoneria, eresia e magia, sembrano perdere la loro peculiarità, sarà condotta in modo fanatico e efferato nel ‘500.

Gli stregoni, o meglio, le streghe riflettono un’immagine antinomica, che emerge anche in seno alla magia: guaritrici, levatrici o procuratrici di aborti, dispensatrici di amore o di odio, di vita o di morte, di felicità o di sventura, le streghe consolano i miserabili e gli afflitti, vendendo loro filtri o veleni, meraviglie o illusioni:

Vendendo illusioni, la strega salvava quanti a lei si rivolgevano dalla rabbia, dal rancore, dalla disperazione; e in tal modo li salvava dalla rivolta. Per questo, in

---

<sup>xii</sup> P. Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi, 1974, p. 26.

<sup>xiii</sup> Cfr. F. Cardini, *op.cit.*, p. 24.

<sup>xiv</sup> Cfr. B.P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 125. Titolo dell’originale *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London, Longman, 1995<sup>2</sup>.

<sup>xv</sup> Cfr. F. Cardini, *op.cit.*, p. 58; cfr. anche P. Zambelli, *L’ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 125.

fondo, la questione sociale comincia laddove la stregoneria finisce: laddove l'uomo si scopre solo dinanzi al suo destino.<sup>xvi</sup>

La donna che detiene questi poteri, visti come malefici, non può essere che lo strumento del diavolo, stereotipo resistente fino al '700, almeno nel diritto penale<sup>xvii</sup>.

Nella seconda metà del '400 la traduzione di Ficino del *Corpus Hermeticum* concorre ancora una volta al risveglio dell'interesse per le leggi della natura e per le sue forze occulte da parte dei dotti, perseguitati dai poteri politico e religioso<sup>xviii</sup>.

Nel *De vita coelitus comparanda* il Ficino difende la "liceità" e la "sacralità" della magia. "Magus" "non significa né *veneficus* né *maleficus*, bensì *sapiens* e *sacerdos*". E nell'*Apologia* distingue la sua *magia naturalis* dalla *magia prophana*<sup>xix</sup>. Questa separazione era già stata tratteggiata nel '200 da Ruggero Bacon, nella cui opera invocava per la magia benefica "diritto di cittadinanza nel regno della "sapienza cristiana"<sup>xx</sup>, e nel '500 con la figura del mago "sapiens" essa diventa un topos, rintracciabile nel *De naturalium effectuum admirandorum causis sive de incantationibus* di Pietro Pomponazzi<sup>xxi</sup> e sin nei primi libri di Giovan Battista Della Porta *Magiae naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IIII*, studio pubblicato a Napoli nel 1558. Le accuse di *magus veneficus*, mosse dal Bodin in *De la démonomanie des sorciers* (1580) non dissuadono il Della Porta ad abbandonare il campo "magico". La sua opera testimonia la pervicace volontà di rivalutare la "magia" "come capacità di riprodurre le cause dei fenomeni naturali, la cui conoscenza è il presupposto di ogni indagine scientifica", benefico e utile "strumento di conoscenza", dunque, del tutto opposto e estraneo al "potere occulto o demoniaco"<sup>xxii</sup>.

Si hanno due sorte di magia – afferma il Della Porta -: una è infame e infelice poiché ha a che fare con spiriti immondi, e consiste di incantamenti e di curiosità perverse; è chiamata stregoneria [...]. L'altra magia è naturale; tutti i saggi

<sup>xvi</sup> Cfr. F. Cardini, *op.cit.*, pp. 82-88, 102.

<sup>xvii</sup> Cfr. Duby-Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 455.

<sup>xviii</sup> Cfr. *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*, Centro Di, 2002, 2 v.; v.I, pp. 7-8; cfr. anche F. Cardini, *op.cit.*, p. 50.

<sup>xix</sup> F. Cardini, *op.cit.*, p.51, 54; cfr. anche in particolare P. Zambelli, "Platone, Ficino e la magia", in *L'ambigua natura...*, cit. pp. 29-52.

<sup>xx</sup> P. Rossi, *op. cit.*, p. 25.

<sup>xxi</sup> Cfr. P. Zambelli, *op. cit.*, p. 27.

<sup>xxii</sup> Cfr. F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 68, 70.

l'ammettono e l'abbracciano, e la onorano con grande plauso; e non v'è nulla che gli uomini dotti apprezzino maggiormente o stimino di più.<sup>xxiii</sup>

Magia e mago assumono in questi dotti forme e contenuti diversi. Per seguire Paola Zambelli il mago non è “artefice”, “ma ministro, abile servo della natura”:

Questo punto [...] è in un certo senso il segnale che l'era e la concezione ermetica stanno per chiudersi: il mago non è più un creatore di realtà, anzi il creatore delle statue divinamente animate e degli dèi stessi; egli è soltanto l'esperto interprete della natura, sfruttando le cui occulte risorse ottiene prodigi.<sup>xxiv</sup>

*Naturae minister et interpres*, la definizione baconiana dell'uomo, messa efficacemente in rilievo da P. Rossi, si collega a “una valutazione radicalmente diversa del significato dell'uomo nel mondo e dei compiti che egli ha da assumere di fronte alla realtà naturale”<sup>xxv</sup>. La magia nel Rinascimento “diventa un fatto culturale” “difesa ed esaltata non solo dai “maghi”, ma da uomini come Ficino, Pico, Bruno e Campanella. Tale essa rimarrà anche agli inizi dell'età moderna per Keplero, per Bacone, per Gassendi, per lo stesso Cartesio.”<sup>xxvi</sup>

Con Bacone, chiarisce P. Rossi, di cui seguiamo le insostituibili osservazioni, nascono un nuovo “sapiente” e “un concetto di scienza profondamente diverso da quello che fu di Telesio, di Cardano, di Agrippa, di Porta, di Paracelso”. La scienza “è ricerca collettiva e istituzionalizzazione della ricerca in forme (sociali e linguistiche) specifiche”:

il sapere scientifico non è opera di illuminati o di eccezionali sapienti, ma è prodotto e opera umana che tende a migliorare il modo di pensare e le condizioni di vita dell'intero genere umano. [...] di queste idee era espressione la sua immagine della scienza come di una corsa con le fiaccole nella quale nessuno potrà mai illudersi di sostituire *tutti* i corridori. La meta alla quale dovevano tendere i corridori era quella trasformazione del mondo perseguita dalla magia e alla magia si era riallacciato Bacone, ma il modo della corsa, le regole della corsa erano cambiati per sempre.<sup>xxvii</sup>

Nel '600 il campo della magia è frammentato, i suoi confini incerti, seppur ancora al centro di rigorose distinzioni, come emerge e dall'

---

<sup>xxiii</sup> G.B. Della Porta, « Proemio » a *Magiae naturalis libri XX*, Neapoli, 1589 ; cit. da F. Caroli, *op. cit.*, p. 70.

<sup>xxiv</sup> Cfr. P. Zambelli, *op. cit.*, p. 28.

<sup>xxv</sup> P. Rossi, *op. cit.*, pp. 26, 27.

<sup>xxvi</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>xxvii</sup> *Ibidem*, p. 52.

*Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusez de magie* (1625) di G. Naudé e dal *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* (1680) di Pierre Richelet. Nell'uno e nell'altro si distinguono 4 specie di magia: "divine", "théurgique", "goétique", "naturelle" per il primo<sup>xxviii</sup>, "divine", "blanche", "naturelle" e "noire" per il secondo:

La *magie divine* - osserva il lessicografo - est celle qui surpassant nos forces dépend absolument de l'Esprit de Dieu qui souffle où il lui plaît. La *blanche* est celle qui sous couleur de religion commande les jeûnes & autres bonnes œuvres afin que l'ame qui veut communiquer avec les esprits superieurs n'en soit pas empêchée par ses souillûres. [...] La *magie naturelle* est une science qui par la consideration des cieux, des étoiles, des plantes, des mineraux & de la transmutation des élémens découvre les plus rares secrets de la nature. La *magie noire* est celle qu'on apelle occulte, ou diabolique qui a recours à des sortileges & autres choses dannables. Cette *magie* n'est pratiquée aujourd'hui que par des miserables qui finissent d'ordinaire malheureusement<sup>xxix</sup>.

Per A. Furetière la "magie noire" "est un art détestable" "qui emploie l'invocation des Demons, & se sert de leur ministere pour faire des choses au-dessus des forces de la nature", mentre la "magie", senza altri epiteti e primo lemma della microstruttura, è una «scienza» "qui apprend à faire des choses surprenantes & merveilleuses". Egli cita Giovan Battista Della Porta (1535-1615), e segnatamente la sua *Magie* naturale, "des secrets pour faire des choses qui sont produites extraordinairement par des causes naturelles". Lo straordinario risiede nella magia, veicolo del sapere. Deliberatamente il lessicografo valorizza il progresso scientifico, relegando al campo romanzesco e all'ignoranza il lato magico occulto: «Les adventures des vieux Romans ne se font gueres sans *Magiciens*. Dans les siecles ignorants les bons Philosophes ont passé pour des *Magiciens*». Alla voce "magique" dedica ampio spazio alla "lanterna magica" con dettagliate spiegazioni del funzionamento, rinviando all'articolo *Lanterne*. Seguono l' "art magique où l'on invoque les Démons", detestato da tutti i popoli, e un problema di aritmetica "qu'on appelle le *quarré magique*" per il quale si invita a leggere *Quarré*. Accanto alle definizioni si ha, come sempre, una ricca messe di informazioni, chiari indizi delle aspirazioni enciclopediche dell'autore del *Dictionnaire universel*. Alla voce "magicien" si apprende che Corneille Agrippa "a passé pour un fameux *Magicien*"; a "magie noire" che il papa

---

<sup>xxviii</sup> G. Naudé, *Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusez de magie*, Paris, Eschart, 1669, pp. 20 e ss. (abbiamo consultato la versione elettronica della Gallica della BNF).

<sup>xxix</sup> P. Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Slatkine Reprints, 1994, 2 t.; t. II, p. 5, s.a. *Magie*; réimpression de l'édition de Genève, 1680.

Silvestro II nel 1202 fu accusato di magia “dont il est justifié par Bzovius: c’est parce qu’il sçavoit les Mathematiques”<sup>xxx</sup>.

Il *Dictionnaire de l’Académie* nella sua prima edizione (1694) riprende l’idea del sorprendente e dello straordinario, limitandosi però a presentare la *magie* come “arte”. La “magie” è un “art qui produit des effets merveilleux par des causes occultes”. La “*Magie naturelle*, est celle qui par des causes occultes naturelles produit des effets surprenants & extraordinaires”. Gli esempi indicano nella loro semplicità che chi si dedica a quella magia non ha nulla da temere. “*La magie naturelle est permise, elle n’a rien de criminel*”<sup>xxxi</sup>.

La magia naturale viene riscattata e decisamente apprezzata, ma la coesistenza e la copresenza della magia nera formano un patrimonio problematico, che il ‘700 eredita.

La voce “magie” dell’*Encyclopédie* recita:

MAGIE, science ou art occulte qui apprend à faire des choses qui paroissent au-dessus du pouvoir humain<sup>xxii</sup>.

“Science” e “art” rappresentano due dei tre campi, materia dell’*Encyclopédie*, che si vuole *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

D’Alembert nel *Discours préliminaire*, pur individuando nella speculazione e nella pratica la discriminante tra «scienze» e «arti», osserva come sia difficile in realtà avere idee certe sull’argomento:

La spéculation & la pratique constituent la principale différence qui distingue les *Sciences* d’avec les *Arts*, & c’est à-peu-près en suivant cette notion, qu’on a donné l’un ou l’autre nom à chacune de nos connoissances. Il faut cependant avouer que nos idées ne sont pas encore bien fixées sur ce sujet. On ne sait souvent quel nom donner à la plûpart des connoissances où la spéculation se réunit à la pratique [...] (I: xii).

Sin dall’inizio in sostanza si coglie nel lemma “magie” l’impossibilità di circoscrivere e di decifrare un “sapere”, in grado di creare cose

<sup>xxx</sup> A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 3 t.; t. II, s. a. MAGICIEN, MAGIE, MAGIQUE; réimpression de l’édition La Haye-Rotterdam, 1690.

<sup>xxxi</sup> AA.VV, *Dictionnaire de l’Académie française*, Paris, chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 t., t.II, p. 3, s.a. (mage) **magie**. Abbiamo consultato la versione elettronica in *Dictionnaires d’autrefois* de l’ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) ex INaLF (Institut national de la Langue Française).

<sup>xxii</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. IX, p. 852a. Abbiamo consultato la versione elettronica dell’ATILF, pur ricorrendo anche all’edizione originale e all’*Inventory of Diderot’s Encyclopédie*, “SVEC”, LXXXIII, LXXXV, XCI, XCII, 1971, 1972, di R.N. Schwab, W.E. Rex, J. Lough.

apparentemente impossibili per le capacità umane e che, cambiando scopi e prospettive, può ambigualmente essere visto come “art occulte”. Nella congiunzione disgiuntiva sopravvive la polemica classica in essere, come abbiamo visto, sin dal ‘200, all’interno della magia, *benefica* o *malefica*, *naturalis* o *prophana*. La voce “occulte” del resto non scioglie il dilemma: “OCCULTE se dit de quelque chose de secret, de caché, ou d’invisible. Les sciences *occultes* sont la Magie, la Nécromancie, la Cabale, &c. Sciences toutes frivoles, & sans objets réels. Voyez *MAGIE*, *CABALE*, *NÉCROMANCIE*, &c.» (XI: 332,a,b OCCULTE).

L’autore dell’articolo “magie” non firmato, ma attribuito a Polier de Bottens da R. Naves, come indicano Schwab-Rex<sup>xxxiii</sup>, presenta un quadro ampio e ricco sui cambiamenti inquietanti che gravano sulla magia. All’origine «science des premiers mages», e quindi “étude de la sagesse”, si trasforma in strumento di potere nelle mani di “un petit nombre de gens instruits, dans un siècle & dans un pays en proie à une crasse ignorance”, persone che soccombono “à la tentation de passer pour extraordinaires & plus qu’humains” (IX: 852a,b *MAGIE*):

ainsi les mages de Chaldée & de tout l’orient, ou plutôt leurs disciples (car c’est de ceux-ci que vient d’ordinaire la dépravation dans les idées), les mages, dis-je, s’attachèrent à l’astrologie, aux divinations, aux enchantements, aux maléfices; & bientôt le terme de *magie* devint odieux, & ne servit plus dans la suite qu’à désigner une science également illusoire & méprisable: fille de l’ignorance et de l’orgueil, cette science a dû être des plus anciennes; il seroit difficile de déterminer le tems de son origine, ayant pour objet d’alléger les peines de l’humanité, elle a pris naissance avec nos miseres. Comme c’est une science ténébreuse, elle est sur son trône dans les pays où regnent la barbarie & la grossiereté. Les Lapons, & en général les peuples sauvages cultivent la *magie*, & en font grand cas (IX: 852b).

Emerge lo svilimento dei magi dell’Oriente, colpevoli nelle idee e nei fatti di aver forgiato una scienza tenebrosa, legata all’astrologia, alle arti divinatorie, agli incantesimi e ai malefici, imperante nei paesi barbari e rozzi e propria dei popoli selvaggi. Ma “pour faire un traité complet de *magie*” si deve “la considérer dans le sens le plus étendu” nel bene e nel male e fare un distinguo tra “*magie* divine, *magie* naturelle & *magie* surnaturelle”.

Le osservazioni sulla magia divina sono puntellate da dubbi e da rispetto insieme.

La magia naturale è intessuta di lodi, perché con essa si intende “l’étude un peu approfondie de la nature, les admirables secrets qu’on y découvre; les avantages inestimables que cette étude a apportés à l’humanité dans presque tous les arts & toutes les sciences; Physique, Astronomie, Médecine, Agriculture, Navigation, Mécanique, je dirai même Éloquence”.

---

<sup>xxxiii</sup> Schwab-Rex, cit., III, “SVEC”, LXXXV, 1972, p. 612.



Dopo aver ricordato eventi del tutto naturali, ma criminalizzati e condannati dal tribunale dell’Inquisizione spagnolo come “actes d’une *magie* noire & diabolique”, Polier de Bottens esalta il presente e le sue scoperte:

les bornes de cette prétendue *magie* naturelle se rétrécissent tous les jours; parce qu’éclairés par le flambeau de la Philosophie, nous faisons tous les jours d’heureuses découvertes dans les secrets de la nature, & que de bons systèmes soutenus par une multitude de belles expériences annoncent à l’humanité de quoi elle peut être capable par elle-même et sans *magie*. Ainsi la boussole, les thélescopes, les microscopes, &c. & de nos jours, les polypes, l’électricité; dans la Chimie, dans la Méchanique & la Statique, les découvertes les plus belles & les plus utiles, vont immortaliser notre siecle; & si l’Europe retomboit jamais dans la barbarie dont elle est enfin sortie, nous passerons chez de barbares successeurs pour autant de magiciens (IX:853a).

Il quadro cambia completamente quando l’enciclopedista affronta la magia sovranaturale, prodotto dell’orgoglio, dell’ignoranza e della mancanza di filosofia:

La *magie* surnaturelle est la *magie* proprement dite, cette *magie* noire qui se prend toujours en mauvaise part, que produisent l’orgueil, l’ignorance & le manque de Philosophie (IX: 853a).

L’articolo si sviluppa con la citazione di fonti e di esempi emblematici. Per la ricostruzione della storia della magia nera, che “n’a de science que le nom, & n’est autre chose que l’amas confus de principes obscurs, incertains & non démontrés, de pratiques la plûpart arbitraires, puériles, & dont l’inefficace se prouve par la nature des choses”, l’autore ricorre a Agrippa (1488-1535) “aussi peu philosophe que magicien”, il quale separa la magia *coelestialis* dalla *ceremonialis*.

La magia *coelestialis* rinvia alla “astrologie judiciaire qui attribue à des esprits une certaine domination sur les planetes, & aux planetes sur les hommes, & qui prétend que les diverses constellations influent sur les inclinations, le sort, la bonne ou mauvaise fortune des humains”. Sistema considerato ridicolo, degno di apparire «aujourd’hui» solo «dans l’almanach de Liege & autres livres semblables; tristes dépôts des matériaux qui servent à nourrir des préjugés & des erreurs populaires».

La magia *ceremonialis*, di gran lunga la più odiosa di queste “vaines sciences”:

consiste dans l’invocation des démons, & s’arroe ensuite d’un pacte exprès ou tacite fait avec les puissances infernales, le prétendu pouvoir de nuire à leurs ennemis, de produire des effets mauvais & pernicieux (IX: 853a).

Ed è qui che si individuano “suivant ses divers objets & opérations”:

la cabale, le sortilege, l'enchantement, l'évocation des morts ou des malins esprits; la découverte des trésors cachés, des plus grands secrets; la divination, le don de prophétie, celui de guérir par des pratiques mystérieuses les maladies les plus opiniâtres; la fréquentation du sabbat, &c (IX: 853a).

Ma “le dernier effort de la Philosophie” è “d’aver enfin désabusé l’humanité de ces humiliantes chimères”, e di aver combattuto “la superstition, & même la Théologie qui ne fait que trop souvent cause commune avec elle”. Nei paesi «où l’on sait penser, réfléchir & douter, le démon fait un petit rôle, & la *magie* diabolique reste sans estime & crédit».

In questa presa di posizione e in queste accuse, sistematicamente inframazzate dagli elogi nei riguardi della filosofia contemporanea, si delinea in filigrana tutta la tradizione antimagia. Le dicotomie ragione-superstizione, chimera-realtà ritmano l’articolo, il cui autore non risparmia nemmeno i “sages de l’antiquité”; nonostante tutta la loro filosofia essi non sfuggono alla “grossière superstition, que la *magie* tient par la main”. Un esempio per tutti, nota Polier de Bottens, è Catone che ha creduto di potere

guérir les maladies les plus serieuses par des paroles enchantées: voici les paroles barbares, au moyen desquelles suivant lui on a une recette très-assurée pour remettre les membres démis: *Incipe cantare in alto S: F. Motas danata dardaries astotaries, dic una parite usque dum coeant* &c (IX: 853b, 854a).

Egli ricorda l’importanza della parola magica *abracadabra* presso gli antichi:

Q. Serenus, célèbre Médecin, prétend que ce mot vide de sens écrit sur du papier & pendu au cou, étoit un sûr remède pour guérir la fièvre quarte; sans doute qu’avec de tels principes la superstition étoit toute sa pharmacie, & la foi du patient sa meilleure ressource (IX: 854a).

La conclusione sul “sabbath”, intessuta di misoginia e insieme di benevolenza verso le donne, è preceduta da considerazioni, sintesi dell’opinione dell’enciclopedista e ripresa dei temi dominanti dei Lumi:

[la] superstition [...] n’a que trop souvent triomphé du bon sens, de la raison & même de la Philosophie. Nos préjugés, nos erreurs & nos folies se tiennent toutes par la main. La crainte est fille de l’ignorance; celle-ci a produit la superstition qui est à son tour la mère du fanatisme, source féconde d’erreurs, d’illusions, de phantômes, d’une imagination échauffée qui change en lutins, en loups-garoux, en revenans, en démons même tout ce qui le heurte [...] si le fanatique est pieux & dévot, [...] il se croira magicien pour la gloire de Dieu; du moins s’attribuera-t-il l’important privilege de sauver & damner sans appel (IX: 854a).

Dalla superstizione al fanatismo il passo è stato breve. Con l’“art occulte”, con la magia nera si condannano ancora una volta le tenebre dell’ignoranza, quei “magi” che per sete di potere hanno abbandonato la

ricerca della saggezza e si sono dati a pratiche oscure quali l'astrologia, la divinazione, l'incantamento, il maleficio.

La "divination", è secondo Diderot "l'art prétendu de connoître l'avenir par des moyens superstitieux" (IV: 1070b). Con l'accumulazione degli aggettivi "prétendu" e "superstitieux" si ricusa la validità del procedimento, rivisitato comunque scrupolosamente.

Nella Scrittura, afferma Diderot, si parla di "neuf espèces de *divination*":

La premiere se faisoit par l'inspection des étoiles, des planetes & des nuées; c'est l'astrologie judiciaire ou apotélesmatique, que Moïse nomme *méonen*. La seconde est désignée dans l'écriture par le mot *menachesch*, que la vulgate & la plupart des interpretes ont rendu par celui d' *augure*. La troisieme y est appelée *mecascheph*, que les Septante & la vulgate traduisent *maléfices* ou *pratiques occultes & pernicieuses*. La quatrième est celle des *hhober* ou enchanteurs. La cinquieme consistoit à interroger les *esprits pythons*. La sixieme, que Moïse appelle des *judeoni*, étoit proprement le sortilège et la magie. La septieme s'exécutoit par l'évocation & l'interrogation des morts, & c'étoit par conséquent la necromantie. La huitieme étoit la rbdomantie ou sort par la baguette ou les bâtons, dont il est question dans Osée, & auquel on peut rapporter la bélomantie qu'Ezechiel a connue. La neuvieme & derniere étoit l'hépatoscopie, ou l'inspection du foie. Le même livre fait encore mention des diseurs de bonne aventure, des interpretes de songes, des *divinations* par l'eau, par le feu, par l'air, par le vol des oiseaux, par leur chant, par les foudres, par les éclairs, & en général par les météores, par la terre, par des points, par des lignes, par les serpens,&c. (IV:1070b).

La ricchezza delle informazioni si accompagna a una critica sferzante nei riguardi di queste superstizioni, infezione contratta dagli Ebrei in Egitto "d'où elles s'étoient répandues chez les Grecs, qui les avoient transmises aux Romains".

Segue la storia della divinazione presso questi popoli che distinguevano la divinazione in artificiale e in naturale. L'abbondanza degli aggettivi spregiativi («chimérique», «extravagant», «capricieux», «faux») culmina sull'ossessiva presenza della parola "superstition", chiaro indice dell'opinione di Diderot.

Il vocabolario della divinazione artificiale si estende in modo incontrollabile, perché essa «mettoit en œuvre la terre, l'eau, l'air, le feu, les oiseaux, les entrailles des animaux, les songes, la physionomie, les lignes de la main, les points amenés au hasard, les nombres, les noms, les mouvemens d'un anneau [...]». Donde le diverse sorti e i diversi termini per indicarle. Dopo aver elencato le principali, tra cui l'"*alphaltomantie* ou *aleuromantie*, ou le sort par la fleur de farine; l'*axinomantie* ou le sort par la hache; [...] l'*alectryomantie*, ou le sort par le coq; la *lecynomantie* ou le sort par le bassin", il responsabile dell'*Encyclopédie* invita a consultare questi «sorts à leurs articles» (IV: 1071a) e per un approfondimento sull'argomento rinvia a due fonti il *de sapientia* (1544) di Cardano (1501-1576) e le *disquisitiones magicæ* [*disquisitionum magicarum libri VI*] (1599) di Delrio (1551-1608), sul quale si sofferma, pur confutando alcune delle sue affermazioni.

Tutti questi aspetti divinatori - secondo Diderot- sono solo “sottises”, benché profondamente rispettate dai Greci e dai Romani “tant qu’ils ne furent point éclairés par la culture des Sciences” (IV: 1071b). Dalle argomentazioni del «philosophe» emergono da una parte la polemica, tesa a denunciare ogni sistema d’errori, la “fourberie des prêtres”, “la superstition des peuples”, e, dall’altra, l’auspicio di una filosofia alla ricerca della virtù e della verità, topos in Diderot.

La convergenza delle opinioni di Diderot e di Polier de Bottens si attua negli stereotipi dei lumi della scienza opposti alle chimere dell’ignoranza e della superstizione.

Se si passa dagli iperonimi “magie” e “divination” agli iponimi, che si collegano agli agenti “magiciens”, “sorciers, sorcières” e alle loro operazioni “charme”, “enchantement”, “sortilège”, “maléfice”, alle loro formule “abracadabra”, ai loro oggetti “amulette”, “talisman” o alle loro pozioni “philtre”, risulta evidente come con la magia si metta in scena relazioni e interazioni complesse, concernenti animato e inanimato, naturale e sovrannaturale, in cui gli uomini, gli atteggiamenti, le cerimonie, gli oggetti, le formule rivestono singolarmente un ruolo, legato al bene o al male, alla salute o alla malattia, al passato, al presente o al futuro. Ma gli enciclopedisti nei loro articoli concordano nel denigrare la magia, sprezzantemente vista come “art occulte” “ridicule”, “honteux”, “chimérique”, “odieux”, “illusoire”, “méprisable”. All’interno della disparità si coglie un atteggiamento scettico e una rete lessicale peggiorativa, comuni a Diderot, Mallet, Jaucourt e Polier de Bottens.

La voce “magicien” di Polier de Bottens<sup>xxxiv</sup> riecheggia quella di «magie». Il mago è un «enchanteur, qui fait réellement ou qui paroît faire des actions surnaturelles» e significa anche «*devin*, ou diseur de bonne aventure», (IX: 850a) un “assez bon métier” “dans les siècles de barbarie ou d’ignorance”, che ha perso credito e voga grazie alla filosofia e alla fisica sperimentale.

Centrato essenzialmente sui «magi» e sui prodigi della Bibbia, l’articolo è martellato da parole quali superstizione, credulità, ignoranza e dai loro opposti: progresso e conoscenza della natura.

La differenza fondamentale tra i due articoli consiste nell’ironia verso gli autori che “se sont fait une réputation à la faveur de leur obscurité”, la “seule magie” praticata “aujourd’hui avec succès” (IX: 850b).

Per quanto riguarda la voce «sorciers & sorcières» l’uso del verbo «prétendre» nella definizione implica una netta distanziamento rispetto all’opinione dei demonografi: “hommes & femmes qu’on prétend s’être

---

<sup>xxxiv</sup> Cfr. *Ibidem*.

livrés au démon, & avoir fait un pacte avec lui pour opérer par son secours des prodiges & des maléfices” (XV: 369a).

L’enciclopedista parte dai pagani che hanno riconosciuto “qu’il y avoit des magiciens ou enchanteurs malfaisans, qui par leur commerce avec les mauvais génies ne se proposoient que de nuire aux hommes”. Dopo aver ricordato i diversi nomi con i quali i Greci e i Romani designavano gli stregoni, ricorre al Père Malebranche per mettere in guardia “contre les rêveries des démonographes”:

“Je ne doute point, continue le même auteur, qu’il ne puisse y avoir des *sorciers*, des charmes, des sortileges, &c. & que le démon n’exerce quelquefois sa malice sur les hommes, par la permission de Dieu. C’est faire trop d’honneur au diable, que de rapporter serieusement des histoires, comme des marques de sa puissance, ainsi que font quelques nouveaux démonographes, puisque ces histoires le rendent redoutable aux esprits foibles. Il faut mépriser les démons, comme on méprise les bourreaux, car c’est devant Dieu seul qu’il faut trembler...quand on méprise ses lois & son évangile” (XV: 370b).

Denuncia “l’accusation de sorcellerie” come “prétexte pour accabler les innocens” e si serve di esempi celebri e relative considerazioni, tratti da Delrio, Mézeray, Bayle, Voltaire.

Jaucourt riduce la scoperta e la predizione a una dimensione naturale, facendo dell’indovino e del profeta personaggi innocui. Il profeta «prédit ce qui doit arriver» e l’indovino «découvre ce qui est caché» (XIII: 462a PROPHETE). L’indovino ha la capacità dell’uomo “bien instruit”, che conosce il rapporto tra i «moindres signes extérieurs» e i moti dell’animo; il profeta ha la perspicacia dell’uomo “sage qui voit les conséquences dans leurs principes, & les effets dans leurs causes”.

Malefici, incantesimi, sortilegi sono invece opera di streghe e stregoni.

La definizione del maleficio “sorte de magie *ou* sorcellerie” rende intercambiabili le due parole, vanificando qualsiasi distinzione a favore della mentalità, diffusa dopo il *Malleus maleficarum* e cristallizzata nel ‘500.

Il maleficio secondo i demonografi è una:

espece de magie par laquelle une personne par le moyen du démon, cause du mal à une autre. Outre la fascination [...], ils en comptent plusieurs autres especes, comme les philtres, les ligatures, ceux qu’on donne dans un breuvage ou dans un mets, ceux qui se font par l’haleine, &c. Dont la plûpart peuvent être rapportées au poison; de sorte que quand les juges séculiers connoissent de cette espece de crime & condamnent à quelque peine afflictive ceux qui en sont convaincus, le dispositif de la sentence porte toujours que c’est pour cause *d’empoisonnement & de maléfice* (IX: 945a MALEFICE).

Le condanne da parte dei giudici secolari testimoniano la partecipazione dei tribunali laici nella punizione dei colpevoli di stregoneria, mentre l’allusione all’avvelenamento depenna in qualche modo il lato magico.

Alla voce “charme” si ha dapprima un rinvio a “appas”, poi vengono presentate da Diderot, autore dell’articolo, tre parole sinonimiche, per il “designante” “grammatica”, “charme, enchantement, sort”, il cui effetto è quello

d’une opération magique, que la religion condamne, & que l’ignorance des peuples suppose souvent où elle ne se trouve pas. Si cette opération est appliquée à des êtres insensibles, elle s’appellera *charme*: on dit qu’un fusil est *charmé*; si elle est appliquée à un être intelligent, il sera *enchanté*: si l’enchantement est *long, opiniâtre & cruel*, on sera *ensorcelé* (III: 210a,b CHARME).

La gradazione rivela l’aspetto maligno del sortilegio, legato alla parola “sort”, molto più pericoloso e nocivo di “charme” e di “enchantement”.

La spiegazione diderotiana, per la voce con “designante” “divinazione”, illustrata da esempi chiarificatori, è seguita dalla specificazione che il termine è strettamente connesso al “pouvoir, ou caractere magique, avec lequel on suppose que les sorciers font, par le secours du démon, des choses merveilleses, & fort au-dessus des forces de la nature”, e che viene dal latino *carmen* “vers, poésie; parce-que, dit-on, les conjurations & les formules des magiciens étoient conçûes en vers”. Diderot parla di credulità in proposito o per lo meno di persuasione universalmente diffusa che:

des hommes pervers, en vertu d’un pacte fait avec le démon, pouvoient causer du mal, & la mort même à d’autres hommes, sans employer immédiatement la violence, le fer, ou le poison; mais par certaines compositions accompagnées de paroles, & c’est ce qu’on appelle proprement *charme* (III:210b).

L’ “enchantement” è basato su parole e cerimonia, tese a “évoquer les démons, faire des maléfices, ou tromper la simplicité du peuple” (V: 617b). Mallet, autore dell’articolo, cita un lungo passo dalla *Histoire du Ciel* di Pluche, dove si parla dell’aiuto dato alle invocazioni e alle imprecazioni - “assûrément très-impuissantes” – dai successi della medicina o dalla scienza dei veleni, sole responsabili, in realtà, della voga delle “chimeres de la magie”.

Amuleti, talismani proteggono contro i malefici e le malattie. Gli articoli corrispondenti sono ricchi di informazioni erudite e aneddotiche e di fonti autorevoli: Delrio, uno dei demonografi più citati e il cavaliere d’Arvieux. Alla voce “amulete” Mallet riduce la credenza in questo potere a superstizioni, da cui i cristiani non sono stati immuni, e assicura che le “*amulettes* ont à présent bien perdu de leur crédit” (I: 383b). La stessa osservazione sulle superstizioni, praticate persino dai cattolici (XV: 868a TALISMAN) e lo stesso sentimento di rifiuto dominano l’articolo “talisman”, definito:

figures magiques gravées en conséquence de certaines observations superstitieuses, sur les caracteres & configurations du ciel ou des corps célestes, auxquelles les astrologues, les philosophes hermétiques & autres charlatans

attribuent des effets merveilleux, & surtout le pouvoir d'attirer les influences célestes (XV: 866b).

Si presume che anche le formule abbiano delle virtù di preservazione. “Abracadabra”, senza dubbio la più nota, è - scrive Diderot - una “parole magique qui étant répétée dans une certaine forme, & un certain nombre de fois, est supposée avoir la vertu d'un charme pour guérir les fièvres, & pour prevenir d'autres maladies”(I: 33b). Vani i tentativi di scoprire il senso della parola. La sola informazione verosimile è che “Serenus qui suivoit les superstitions magiques de Basilide, forma le mot d'*abracadabra* sur celui d'*abrasac* ou *abrasax*, & s'en sert comme d'un préservatif ou d'un remede infallible contre les fievres” (I: 34a).

L'articolo, dalla doppia firma di Diderot e di Mallet<sup>xxxv</sup>, conferma le posizioni scettiche degli enciclopedisti e la loro incrollabile convinzione di vivere in un secolo “trop éclairé pour qu'il soit nécessaire d'avertir que tout cela est une chimere”.

I “magiciens ou sorciers” si servono dell' “exorcisme magique” “pour conjurer, c'est-à-dire attirer ou chasser les esprits avec lesquels ils prétendent avoir commerce” (VI:271a EXORCISME MAGIQUE). Dopo la lunga citazione dai *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres* di Blanchard, Mallet giudica queste pratiche «superstitieuses & condamnables»

Magia, divinazione, stregoneria, l'una rinvia all'altra.

La magia sfugge a ogni tentativo di decifrazione, essa resta un campo oscuro, spiegato attraverso le fonti e condannato senza appello.

Dalla eterogeneità degli autori emerge un'opinione concorde. Gli articoli riflettono le irriducibili e topiche antinomie tra lumi e tenebre, religione e filosofia, sapere e ignoranza e cristallizzano le idee della superiorità degli uomini illuminati rispetto alla semplicità, alla credulità del popolo, della superiorità della civiltà occidentale - opposta alla barbarie orientale -, della ragione vittoriosa sulla superstizione.

Se la fisica, l'astronomia, la medicina, l'agricoltura, la navigazione, la meccanica e l'«eloquenza» trovano posto all'interno della “magie naturelle”, portatrice di inestimabili vantaggi per l'umanità, e del tutto distinta dalla “magie surnaturelle” o “magie noire”, generata dall'orgoglio, dall'ignoranza, dalla mancanza di filosofia, è altrettanto vero che si tende a cancellare il termine di “magie naturelle” a favore di scoperta e di sapere scientifico. La magia naturale sta scomparendo per acquisire il suo statuto di scienza e l'“art occulte” viene abbandonato e denunciato in quanto retaggio superstizioso e barbaro. Pur studiata all'interno della storia antica, della

---

<sup>xxxv</sup> Secondo Schwab, Rex, Lough è impossibile dire quali parti siano state scritte rispettivamente da Diderot e da Mallet. Cfr. “SVEC”, cit., volume LXXXIII, p. 23, s.v. ABRACADABRA.

letteratura se percepita come elemento culturale, all'interno della medicina come forma terapeutica, la "magia" in quanto tale resta nella sua indeterminatezza, in una dimensione oscura e sfuggente, al di fuori e ancora "ai margini del sistema culturale"<sup>xxxvi</sup>.

Nel *Dictionnaire [sic] critique de la Langue Française* del 1787 Féraud, prendendo le mosse dall'opera degli accademici, definisce la magia semplicemente come «art chimérique, par lequel on prétend produire, contre l'ordre de la nature, des états merveilleux et surprenans»<sup>xxxvii</sup>. Per l'aggettivo «magique» presenta sintagmi nominali già presenti nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1694), "l'art magique", "paroles magiques". È l'osservazione aggiunta, riguardo l'uso figurato della parola "magie", a risultare importante: "Magie, au fig. est l'illusion qui nait des arts d'imitation", da cui la "magia dello stile, di un quadro, del chiaroscuro"<sup>xxxviii</sup>, come si legge, tra l'altro, nella quarta edizione del *D.A.* (1762), con l'arricchimento di un significativo esempio:

Quelle est donc la magie de ce tableau? je me crois transporté dans le lieu qu'il représente.<sup>xxxix</sup>

Arti, magia e illusione formano una triade intercambiabile, dove l'illusione si configura a sua volta come apparenza ingannevole, "fantôme", "imagination chimérique"<sup>xl</sup>. Il suggestivo uso figurato riconduce paradossalmente all'inganno e alla chimera.

I repertori lessicografici seicenteschi illustrano il traslato in modo neutro o carico di valenze negative. Il Settecento assume in pieno la parola, legandola strettamente all'arte e riproponendone in fondo la decisa ambiguità.

L'inquietante della "magia" ha determinato il vuoto per l'uso figurato nell'omonima voce dell'*Encyclopédie*, nonostante i precisi rinvii di Cahusac al lemma "enchantment" per esempio, ma Diderot nei *Salons*, commentando segnatamente la pittura di Chardin, ricorre spesso alle parole "magie", "magicien". Nel *Salon de 1767* parla di "une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer" e in quello del 1769 ritrae Chardin come

<sup>xxxvi</sup> R. Astori, *Lo specchio della magia*, cit., p. 9.

<sup>xxxvii</sup> J.-F. Féraud, *Dictionnaire critique de la Langue Française*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, 3 t; reproduction fac-simile [1787], par Ph. Caron-T.R. Wooldridge, t. II, p. 582, s.v. MAGICIEN MAGIE.

<sup>xxxviii</sup> *Ibidem*, p. 583.

<sup>xxxix</sup> AA.VV., *Dictionnaire de l'Académie*, Paris, 1762, p.67, s.v. MAGIE. Cfr. n.22.

<sup>xl</sup> J.-F. Féraud, *Dictionnaire...*, cit., t. II, p. 422, s.v. ILLUSION.



"un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette"<sup>xli</sup>. L'inspiegabile del fascino esercitato dall'artista viene racchiuso nella parola, che ha in sé anche l'idea del sorprendente e soprattutto del meraviglioso, parte integrante del magico.

"Meraviglioso" e "merveilleux" vengono rispettivamente da "meraviglia" e da "merveille" < *mirabilia* "cose mirabili, stupefacenti", neutro plurale, a sua volta, dell'aggettivo *mirabilis* "degnò di ammirazione"<sup>xlii</sup>. Si tratta di un derivato di *mirus* "stupefacente, strano, meraviglioso".

Jacques Le Goff, affrontando *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, avverte come durante l'alto Medioevo, "più o meno dal V all'XI secolo", il meraviglioso fosse oggetto "se non di rifiuto, almeno di repressione". Per la Chiesa esso "rappresentava uno degli elementi forse più pericolosi della cultura tradizionale", "qualificata come pagana", ma nei secoli XII e XIII essa lo ricupera, mentre il meraviglioso irrompe "nella cultura dei dotti"<sup>xliii</sup>, divenendo elemento fondante dei romanzi cortesi:

Non a caso il meraviglioso ha un ruolo così grande nei romanzi di corte. Il meraviglioso è profondamente organico a questa ricerca dell'identità individuale e collettiva del cavaliere idealizzato. Il fatto che le prove del cavaliere passino per tutta una serie di meraviglie – meraviglie che aiutano (come certi oggetti magici) o meraviglie che occorre combattere (come i mostri) – ha spinto Erich Köhler a scrivere che l'avventura stessa, rappresentata dalla prodezza, dalla ricerca dell'identità da parte del cavaliere nel mondo della corte, è in ultima analisi essa stessa una meraviglia<sup>xliv</sup>.

Il soprannaturale, dividendosi "in tre ambiti coperti pressappoco da tre aggettivi: *mirabilis, magicus, miraculosus*", faceva posto al "meraviglioso cristiano" che, "cristallizzandosi nel *miracolo*", "in realtà restringe il meraviglioso: a) perché lo riporta a un solo autore: Dio; b) perché lo regola: controllo e critica del miracolo; c) perché lo razionalizza: all'imprevedibilità, funzione essenziale del meraviglioso, sostituisce un'ortodossia del soprannaturale." Il magico rimanda allora essenzialmente all' "aspetto soprannaturale illecito o fallace, di origine satanica, diabolica"<sup>xlv</sup>.

---

<sup>xli</sup> D.Diderot, *Œuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, pp. 493, 495; cfr. anche pp. 498, 570, 584.

<sup>xlii</sup> C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975, 5 v., v.IV, p. 2426, s.v. "meraviglia"; A. Rey, *op. cit.*, t.II, pp. 1229-1230, s.v. "merveille"

<sup>xliii</sup> J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 7, 8

<sup>xliv</sup> *Ibidem*, pp. 8-9.

<sup>xlv</sup> *Ibidem*, pp. 10, 17.

Per Todorov, ricordato dallo stesso Le Goff, il meraviglioso è spiegabile solo col soprannaturale, mentre il fantastico, alimentato da eventi e fenomeni strani e inquietanti, e di cui è fine esegeta, genera incertezza nel decidere tra il possibile e l'impossibile, il razionale e l'irrazionale, il normale e il meraviglioso<sup>xlvi</sup>.

Barbara Piqué, nel saggio *Tra scienza e teatro. Scrittori di fiabe alla corte del Re Sole*, ricorda come il “meraviglioso”, che ha segnato la stessa infanzia di Luigi XIV, sia stato un elemento ricorrente nel ‘600, rappresentato dal teatro delle *pièces-à-machines*<sup>xlvi</sup>, con “scenari in movimento, prospettive illusionistiche”, e come il mito della metamorfosi sia rintracciabile nelle arti figurative, in Bernini e in “un tipo particolare di metamorfosi pittorica in voga tra Cinque e Seicento, l’anamorfose, in cui l’immobilità del dipinto viene scardinata dalla mobilità del punto di vista dell’osservatore [...]. Anamorfose come filosofia del dubbio, della finzione e dell’apparenza [...]”<sup>xlvi</sup>.

Mondo teatrale barocco e mondo fiabesco sono strettamente accomunati dall’uso di “metamorfosi, improvvisi mutamenti di scena, *trompe-l’œil*, gusto dell’esagerazione, ambiguità dei travestimenti” “volti alla meraviglia, alla sorpresa, all’evasione”<sup>xlvi</sup>. La proliferazione dei balletti, dal *Ballet des Métamorphoses* (1632) al *Ballet Royal de la nuit* (1653), testimonia l’irrompere di maghi, mostri, la glorificazione della metamorfosi. Il pubblico ama i sofisticati marchingegni dei cambiamenti di scena, così come gode di queste mostruose apparizioni, dove Circe e Proteo svolgono una parte essenziale, la maga che trasforma gli uomini e il mondo, il mago che si trasforma senza posa. “Le magicien de soi-même et la magicienne d’autrui étaient destinés à s’associer pour donner figure à l’un des mythes de l’époque: l’homme multiforme dans un monde en métamorphose.” Questo uomo «peut-il se connaître? [...] Est-il en mesure de discerner ce qu’il est de ce qu’il paraît?»<sup>1</sup>

Senza entrare nella complessa problematica del barocco, ricordiamo che il teatro nel teatro, il mondo dell’apparenza, dove l’essere e il parere si

<sup>xlvi</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 28ss ; cfr. S. Sacchi, *Al di là della lettera*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 54, 157 e n., dove rinvia tra l’altro ancora sul fantastico a R. Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, “Strumenti critici”, n. 45, giugno 1981; I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974; J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P.U.F., « Que sais-je? », 1990.

<sup>xlvi</sup> B. Piqué, *Tra scienza e teatro. Scrittori di fiabe alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 17.

<sup>xlvi</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>xlvi</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>1</sup> J. Rousset, *La littérature de l’âge baroque en France Circé et le paon*, Paris, Corti, 1963, pp. 22, 226 ; cfr. anche B. Piqué, *op. cit.*, pp. 20, 21.

intrecciano e si confondono, il movimento, l'instabilità, all'insegna del multiforme e del proteiforme, manifestano in realtà una tragica visione dell'uomo, dove non esistono certezze, dove la stessa realtà è sogno, dove ogni impresa è vana, perché regna il tempo che distrugge e devasta.

Nella seconda metà e soprattutto alla fine del secolo le fiabe alleggeriscono l'atmosfera, diventando una moda, un'evasione, un gioco<sup>li</sup>.

In Perrault il meraviglioso viene rivisitato in modo particolare. Fata, orco, bacchetta, stivali delle sette leghe, personaggi e oggetti del magico sono avviluppati in un quotidiano sempre presente; e il meraviglioso delle metamorfosi in *Cendrillon* viene stemperato dalla ricerca di una logica simmetrica: il color oro della zucca-carrozza, il verde della livrea delle lucertole-lacchè, il baffuto topo-cocchiere; e la trasformazione del bruttissimo *Riquet à la houppe* è solo un'illusione, dovuta all'amore<sup>lii</sup>:

«[...]»

- Si la chose est ainsi, dit la Princesse, je souhaite de tout mon cœur que vous deveniez le Prince du monde le plus beau et le plus aimable; et je vous en fais le don autant qu'il est en moi.» La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la Fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette Métamorphose.<sup>liii</sup>

Le fiabe e le *Mille et une nuits* fanno della magia un marcato segno di irripetibili e fantasiosi eventi. Pur nell'accorta traduzione di Antoine Galland, la donna e la sua sessualità svolgono un ruolo essenziale nei racconti, dove domina la parola liberatrice dell'incantevole Scheherazade, intelligente e insuperabile tessitrice di storie ammalianti:

«Bon Dieu! Ma sœur, dit alors Dinarzade, que votre conte est merveilleux! – La suite en est encore plus surprenante, répondit Scheherazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine.» Schahriar, qui avait écouté Scheherazade avec plaisir, dit en lui-même: «J'attendrai jusqu'à demain; je la ferai toujours bien mourir quand j'aurai entendu la fin de son conte.»<sup>liv</sup>

---

<sup>li</sup> Cfr. M.-E. Storer, *La Mode des contes de fées*, Paris, Champion, 1928 ; T. Di Scanno, *La Mode des contes de fées de 1690 à 1705*, Genova, 1968 ; M.G. Pittaluga, *Le Conte de fées à l'époque classique*, Napoli, Liguori, 1975 ; J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Champion, 1975.

<sup>lii</sup> Cfr. J.-P. Collinet, "Préface" a Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 33 ; J. Gaulmier, « Introduction » a *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, 2 v, v. I, p. 12.

<sup>liii</sup> Ch. Perrault, *Riquet à la houppe* in *Contes*, cit., p. 187.

<sup>liv</sup> « Première nuit » *Le marchand et le génie* in *Les mille et une nuits*, cit., v. I, pp.46-47.

Muovendo dal successo delle *Mille et une nuits* e del romanzo libertino, Diderot pubblica nel 1748 *Les Bijoux indiscrets*. Il manifesto dato esterno delle fonti non deve trarre in inganno e nemmeno offuscare l'indiscussa originalità del "philosophe"<sup>lv</sup>, che riesce a coniugare il meraviglioso e l'erotismo alla denuncia sociale quanto all'educazione, la libertà e la sessualità femminili. L'opera, scandita dai "différents essais de l'anneau magique prêté par le bon génie Cacufa" traccia "un parcours expérimental et une encyclopédie du sexe féminin", in cui "l'imbrication roman/philosophie se fait [...] à partir de (et contre) les conventions du roman libertin contemporain (Crébillon), sur le mode d'un "collage" qui illustre de manière métaphorique la possibilité d'un renversement de l'exclusion du corps et du féminin - exclusion qui sous-tend l'opposition métaphysique de l'âme et du corps"<sup>lvi</sup>; il "dualisme métaphysique" esplicitamente "contesté" e "poussé jusqu'à l'absurde", la "mise en scène de la faillite de l'esprit de système *métaphysique*", la caricatura de "l'esprit de système *matérialiste*"<sup>lvii</sup> rappresentano i momenti forti della finzione romanzesca.

In un inizio apparentemente ligio alla tradizione favolistica si assiste ad un rovesciamento dei topoi del genere e a una scanzonata posizione nei confronti della divinazione:

[...] Le petit-fils de l'illustre Schéerazade s'était seul affermi sur le trône; et il était obéi dans le Mogol sous le nom de Schachbaam, lorsque Mangogul naquit dans le Congo. [...]

Erguebed son père n'appela point les fées autour du berceau de son fils, parce qu'il avait remarqué que la plupart des princes de son temps, dont ces intelligences femelles avaient fait l'éducation, n'avaient été que des sots. Il se contenta de commander son horoscope à un certain Codindo, personnage meilleur à peindre qu'à connaître.

[...] le pauvre homme ne savait non plus lire aux astres que vous et moi [...].<sup>lviii</sup>

Nell' «Epître dédicatoire de Zadig à la sultane Sheraa» Sadi invita la sultana a leggere la storia di Zadig. La traduzione dell'opera- dal caldeo in arabo – da parte "d'un ancien sage" è avvenuta quando «les Arabes et les Persans commençaient à écrire des *Mille et une Nuits*, des *Mille et un Jours*,

<sup>lv</sup> Cfr. O. Richard, *Les Bijoux indiscrets: Variation secrète sur un thème libertin*, in "RDE", "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", n.24, avril 1998, pp. 27-37.

<sup>lvi</sup> A. Deneys-Tunney, *La critique de la métaphysique dans les Bijoux indiscrets et dans Jacques le Fataliste de Diderot*, in "RDE" ("Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie"), n. 26, avril 1999, p. 143; cfr. Anche della stessa autrice *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, P.U.F., 1992, chap. I, pp. 31-70.

<sup>lvii</sup> *Ibidem*, pp. 145, 146.

<sup>lviii</sup> D.Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in *Œuvres romanesques*, éd. H. Bénac, Paris, Garnier, 1962, p. 2.

etc.», racconti «sans raison» e senza significato<sup>lix</sup>, ma prediletti dalle sultane. Lo scrivente è sicuro che Sheraa, come il sultano Ouloug, preferirà la lettura di *Zadig*. L'esplicito richiamo voltairiano al successo di tali raccolte, pur rendendo conto di una voga orientaleggiante alla quale l'autore si rifa, si accompagna ad una precisa distanziamento dall'insensatezza di quelle storie, rispetto alla propria, quindi, piena di ragione e di significato, puntellata dagli interrogativi sul destino, sulla felicità e tessuta dalla saggezza del protagonista, alieno alle diffuse credenze della predizione:

On envoya jusqu'à Memphis chercher le grand médecin Hermès, qui vint avec un nombreux cortège. Il visita le malade [Zadig], et déclara qu'il perdrait l'œil; il prédit même le jour et l'heure où ce funeste accident devait arriver. [...] Tout Babylone, en plaignant la destinée de Zadig, admira la profondeur de la science d'Hermès. Deux jours après, l'abcès perça de lui-même; Zadig fut guéri parfaitement. Hermès écrivit un livre où il lui prouva qu'il n'avait pas dû guérir. Zadig ne le lut point [...].<sup>lx</sup>

Fautore di una semplice e sana educazione, non corrotta fra l'altro da astrologia e demonomania:

Une fille fort riche avait fait une promesse de mariage à deux mages, et, après avoir reçu quelques mois des instructions de l'un et de l'autre, elle se trouva grosse. Ils voulaient tous deux l'épouser. [...] Elle accoucha d'un fils. Chacun des mages veut l'élever. La cause est portée devant Zadig. Il fait venir les deux mages. «Qu'enseigneras-tu à ton pupille? Dit-il au premier. – Je lui apprendrai, dit le docteur, les huit parties d'oraison, la dialectique, l'astrologie, la démonomanie; [...] – Moi, dit le second, je tâcherai de le rendre juste et digne d'avoir des amis.» Zadig prononça: «Que tu sois son père ou non, tu épouseras sa mère.»<sup>lxi</sup>

In *Le Blanc et le Noir* l'avventura-sogno di Rustan si dipana in un meraviglioso, pretesto per una meditazione sul Bene e sul Male, sul manicheismo; il viaggio di Formosante verso Amazan e di Amazan verso Formosante con licorni e fenice nella *Princesse de Babylone* è la mappa di un mondo, dominato dalla miseria e dalla barbarie:

De province en province, [...] ce modèle de constance [Amazan] parvint à la capitale nouvelle des Gaules. Cette ville avait passé, comme tant d'autres, par tous les degrés de la barbarie, de l'ignorance, de la sottise et de la misère.<sup>lxii</sup>

---

<sup>lix</sup> Voltaire, *Zadig*, in *Romans et contes*, éd. R. Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 29, 30.

<sup>lx</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>lxi</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>lxii</sup> Voltaire, *La Princesse de Babylone*, in *Romans et contes*, cit., p. 495.

E nel *Taureau blanc* Voltaire presenta “les merveilles de la Bible”, come appartenenti “à l’ordre du légendaire mythologique, au même titre que les *Métamorphoses* d’Ovide. Vérité d’historien des religions – et de conteur.”<sup>lxiii</sup>

Nel primo Ottocento Chateaubriand ricupera il “merveilleux chrétien”, come tratto irrinunciabile della nuova letteratura.

Ma in Balzac, spinto dalla sua insaziabile curiosità a sondare i segreti meandri della vita, il meraviglioso della *Peau de chagrin*, per esempio, diventa la cifra espressiva dell’insolubile mistero dell’esistenza stessa, impenetrabile a qualsiasi indagine scientifica. Il “trattamento del tema “magico””, del resto, come ben osserva V. Carofiglio, “nella super-realistica (o super-visionaria, come si vorrà) *Comédie humaine* non è uno qualunque, se esso fonda e crea le “*Études philosophiques*”, e di queste in particolare il romanzo *Sur Catherine de Médicis*, dedicato alla speculazione filosofica (o ciarlatana) dell’alchimia e delle scienze occulte.”<sup>lxiv</sup>

“Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l’atmosphère; mais nous ne le voyons pas”, osserva Baudelaire nel «De l’héroïsme de la vie moderne» del *Salon de 1846* che si conclude emblematicamente su un vocativo ditirambico rivolto a Balzac: «- et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!»<sup>lxv</sup>

Il riconoscimento del meraviglioso, come essenza dell’eroismo della vita moderna, non impedisce Baudelaire di cimentarsi col meraviglioso tradizionale in *Les Dons des Fées*. Il poemetto in prosa, pur ricordando nel titolo *Les Fées*<sup>lxvi</sup> di Perrault, è tutto baudelairiano nella scansione del tempo e del capriccio del Fatum. Nella fiaba di Perrault i doni - pietre preziose e fiori, vipere e rospi nel momento in cui le protagoniste apriranno la bocca per parlare - sono assegnati secondo la bontà o la cattiveria delle due sorelle. Nel testo di Baudelaire, ai neonati da solo 24 ore, le fate “antiques et capricieuses Sœurs du Destin”, “mères bizarres de la joie et de la douleur”, sottoposte anch’esse “à la terrible loi du Temps et de son infinie postérité, les Jours, les Heures, les Minutes, les Secondes”<sup>lxvii</sup> distribuiscono i loro astratti doni precipitosamente senza tener conto del destinatario.

<sup>lxiii</sup> R. Pomeau, “Note sur le *Taureau blanc*”, in *Romans et contes*, cit., p. 558.

<sup>lxiv</sup> V. Carofiglio, *Il “grand jeu” in Balzac*, in “Lectures”, n. 18, 1986/1, (Carte gioco divinazione scrittura), p. 217; cfr. anche *Arti magiche e carte in tavola: Balzac e le supreme scienze*, in “Lectures”, n. 1, 1979 (Discorso e magia); *Il volo della strega e la Francia: Saggi di antropologia letteraria*, Bari, Edizioni dal Sud, 1985.

<sup>lxv</sup> Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, éd. Le Dantec- Pichois, Paris, Gallimard, 1961, p. 952

<sup>lxvi</sup> Ch. Perrault, *Les Fées*, in *Contes*, cit., pp. 165-167.

<sup>lxvii</sup> Ch. Baudelaire, *Les Dons des Fées*, in *Le spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, cit. p.257.

Ironicamente ridimensionato in Perrault, strumentale nei racconti di Voltaire e nei *Bijoux indiscrets* di Diderot, vitale in Balzac, il meraviglioso assume e riassume l'ossessione del tempo, dell'inesorabilità del destino, l'assurdità del caso ne *Les Dons des Fées* di Baudelaire.

Si potrebbe continuare il viaggio del magico, ma qui ci fermiamo, rinviando ad altri testi<sup>lxviii</sup> il lettore curioso dinanzi a una parola che ha in sé l'inspiegabile, l'indefinibile di un effetto e di una causa

Con Augé concludiamo che di fronte alla “magia” non si può che accertare il “divario esistente fra l'evidenza del fatto e l'incompiutezza della spiegazione”<sup>lxix</sup> e che nel “fare poetico”, l'artista diventa il mago, manipolatore di parole, creatore di un nuovo rapporto fra esse, mentre la metonimia rappresenta “l'aspetto magico della metafora”.<sup>lxx</sup>

---

<sup>lxviii</sup> Cfr. AA.VV, *Le culture esoteriche nella letteratura francese e nelle letterature francofone*, “Atti del XV convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura francese”, Pavia 1-3 ottobre 1987, Fasano, Schena, 1989; C. Ferrandes, *Magia, scienza e scrittura: saggi di cultura francese*, Bari, Ed. dal Sud, 1984.

<sup>lxix</sup> M. Augé, “Magia”, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, 16 t.; t. 8, p. 708.

<sup>lxx</sup> *Ibidem*, pp. 708, 709.

*Giovanna Digovic*

## *Omaggio a Montalbán*

È importante sottolineare che Manuel Vázquez Montalbán è una figura a tutto sesto che ha dimostrato, già in vita, di essere un intellettuale poliedrico e che si è prodigato per la collettività con il suo impegno politico, poi giornalistico (2.124 articoli scritti in 23 anni di collaborazione con *El País*) ed inoltre, con l'attività come scrittore che ha fatto sconfinare la sua fama anche al di fuori dei confini spagnoli.

Circoscrivendo l'analisi della sua poetica strettamente al campo del romanzo poliziesco, il fatto che Montalbán scelga proprio questo genere come perno centrale per la sperimentazione di nuovi modelli letterari, indirettamente, è un'ulteriore prova che il romanzo giallo è un modello letterario importante, a lungo trascurato da scrittori e critici, molto lontano dall'essere un genere di serie B, com'era stato etichettato anteriormente.

Però, c'è da dire qualcosa rispetto all'uso che ne fa l'autore; Montalbán impiega questo genere a fine sperimentale, per l'autore esso assume una funzione di ricerca di nuovi metodi espressivi e si mescola, al tempo stesso, con l'utilizzo di altri generi letterari, in una fusione che restituisce un risultato inedito ed originale per la Spagna di quella epoca.

Egli vuole infondere nuova linfa vitale alla letteratura tradizionale allo scopo di rinnovarne il carattere ormai stantio. In questa direzione, c'è da ravvisare una certa continuità tra il lavoro di Montalbán e l'eredità raccolta dagli scrittori attuali, con la differenza che questi ultimi si focalizzano maggiormente sul genere poliziesco eleggendolo definitivamente a modello letterario d'élite, e quindi abbandonano la fase di sperimentazione apportando il loro contributo per delineare ancora più precisamente i caratteri distintivi che marcano l'identità del poliziesco mediterraneo.

Inoltre, per Montalbán, la *novela policiaca* ha una sua specifica funzione: è uno strumento di misura, una sorta di indicatore-marcatore della società spagnola nel ventennio '70-'90, ossia gli anni che percorrono il cammino del paese dalla caduta del regime di Franco attraverso il periodo di transizione che conducono poi alla democrazia. Lo "spettatore" di questo processo di trasformazione nella finzione letteraria è per eccellenza Pepe Carvahlo, il celebre investigatore filo conduttore dei suoi racconti polizieschi e protagonista principale.

Carvahlo è un anti-eroe, un *ousider*, un detective che vive in perenne conflitto con le Istituzioni e la Polizia statale, poiché i codici comportamentali e morali di questo personaggio non coincidono con i valori di quella società.



Questo non vuol dire che si siano persi tutti i valori universali e che non esista una morale all'interno dell'opera di Montalbán; il punto focale riguarda il fatto che le due morali, quella Istituzionale e quella dell'autore non coincidono; per lo scrittore sono ancora troppo vivi i ricordi della dittatura.

Durante il periodo della transizione, il sentimento degli spagnoli verso le Istituzioni è di generale sfiducia, se non addirittura di aperto conflitto.

Questa epoca è una sfida per gli scrittori e gli intellettuali ed è anche un banco di prova per la riorganizzazione civile e l'uso della ritrovata libertà. La censura franchista è stata ormai abolita, ed ora l'arduo compito del popolo spagnolo consiste nell'inventare e ricostruire un nuovo ordine sociale, nel proporre soluzioni, ed è proprio su questi elementi che si prefigge di lavorare Montalbán, sia rispetto alla serie di romanzi dedicata a Pepe Carvahlo che, in senso più ampio, attraverso tutta la poetica e lo sviluppo del suo pensiero.

Tramite questa precisa scelta dell'autore e quella di mescolare generi diversi come il poliziesco, la cronaca giornalistica, la cronaca nera ed il romanzo sentimentale, nonché con il recupero di un certo realismo narrativo, Montalbán propone una possibile chiave di lettura di questo problematico passaggio epocale e fornisce anche alcune possibili vie di scampo dal labirinto caotico in cui si sono persi i più nobili valori morali della società.

A tal fine, inventa la *novela negra*, un genere inedito in Spagna, ispirandosi alla scuola *hard boiled* americana i cui natali risalgono ad autori di fama mondiale come Hammet e Chandler.

Questi romanzi mostravano uno spaccato della società americana in agitazione, durante gli anni '20 e '30, in pieno periodo del Proibizionismo. Questi anni furono decisivi nella storia degli Stati Uniti, come cruciale fu il periodo della transizione in Spagna; i trascorsi dei due paesi, nonostante il divario temporale, presentano delle similitudini nei problemi di gestione governativa: caos, delinquenza, perdita di controllo e corruzione della Polizia denotano la completa incapacità delle Istituzioni a gestire la situazione.

Il fattore *caos*, però, non è percepito in maniera del tutto negativa dallo scrittore perché questo evento porta in sé le radici del cambiamento e la possibilità di evoluzione positiva. Il caos, dal punto di vista simbolico, si potrebbe rappresentare con una metafora di trasformazione della materia: dopo la fase di liquefazione e distruzione avviene quella di assimilazione ed infine la ricostituzione; è un processo circolare che segna il cammino ciclico di ogni civiltà.

Di questo tipo di metafore, antropologiche ed ancestrali, si trovano molti indizi all'interno del corpus letterario dello scrittore. Almeno due di queste sono riscontrabili all'interno della serie di romanzi dedicati a Pepe Carvahlo: il rito del caminetto e l'elaborazione culinaria.

Carvahlo ha due caratteristiche peculiari: la prima consiste nel fatto che egli ama alimentare il fuoco del caminetto di casa con i volumi presenti nella sua ampia biblioteca, la seconda è che Carvahlo è un *gourmet* ed un cuoco provetto.

Entrambe le caratteristiche si possono ricondurre ad elementi antropologici e sono legate all'energia del fuoco che distrugge ma che, al tempo stesso, rilascia energia e calore e permette che avvenga il processo di assimilazione, per raggiungere uno stadio di fusione finale.

Nel caso del cibo, cucinato sul fuoco, esso viene ingerito, digerito ed assimilato e poi si trasforma in energia. Da ciò si potrebbe dedurre che Carvahlo produca energia, una forza vitale e "spendibile" dietro cui si nascondono le intenzioni e lo sforzo dello scrittore, che si muove in favore ad una rigenerazione della letteratura tradizionale, come già accennato in precedenza.

Il *rito del bruciare*: Pepe Carvahlo ha più di 3.500 volumi nella sua collezione, incluso le opere di Cervantes. In un passo molto significativo il detective deve scegliere se bruciare il *Don Quijote* o un tascabile osé di provenienza olandese trafugato in dogana. Egli, senza indugio, sceglie di sacrificare la geniale opera di Cervantes, che ha segnato indelebilmente il cammino della letteratura tradizionale e conserva invece il libretto osé.

È un atteggiamento di sfida quello di Montalbán ma, al tempo stesso, tramite il processo di distruzione rituale avviene indirettamente anche l'assimilazione.

Così Montalbán getta dietro le spalle la tradizione classica spagnola, un'eredità pesante, di cui è difficile liberarsi se non attraverso un processo "digestivo". Si potrebbe ravvisare una sorta di cannibalismo letterario se si pensa al fatto che alcune popolazioni che praticavano il cannibalismo divoravano i nemici più valorosi proprio per acquisirne le potenzialità.

L'*arte culinaria*: Carvahlo prepara le sue pietanze con grande accuratezza e poi le consuma degustandole, da vero *gourmet*. L'abilità culinaria di Carvahlo carica il personaggio di una dimensione più umana e squisitamente mediterranea, molto distante da un prototipo di investigatore alla Sherlock Holmes, freddo, distaccato, logico e deduttivo ma, nel contempo, piuttosto impersonale dal punto di vista dell'empatia.

Per Montalbán, la cucina regionale e quella locale sono parte delle tradizioni che hanno un reale valore all'interno di un paese e Carvahlo dimostra di saper apprezzare questi valori; egli è capace di preparare in maniera elaborata tante ricette e lo fa con un rispetto quasi religioso.

Per Carvahlo/Montalbán, la cultura popolare merita di essere valorizzata ed è la parte della tradizione spagnola più genuina, quella che deve essere assimilata. Sono le tradizioni popolari, di cui fa parte la cucina regionale, quelle da recuperare e tramandare in questa fase di transizione storica.

Nonostante le possibilità di soluzioni positive che ci offre lo scrittore, Montalbán non è del tutto fiducioso verso il futuro; Carvahlo, da osservatore

*outsider* di eventi e cambiamenti epocali, vive in un mondo di sfacelo sociale, quasi senza speranza di redenzione. Su questa visione concordano, quasi all'unisono, gli scrittori di romanzi polizieschi spagnoli attuali<sup>i</sup> che sottolineano la degradazione della nostra società e si potrebbe asserire che sembrano ancora più pessimisti dello scrittore.

Questo è il caso della Giménez Bartlett, di cui parlo in "*Barcellona in giallo: l'evoluzione del romanzo poliziesco*"<sup>ii</sup>, che non lascia alcun barlume di speranza e sottolinea in maniera impietosa che nessuna classe sociale, né fascia di età, né di sesso sia esente dal macchiarsi dei più infami delitti.

Il teorico letterario anglosassone Dennis Porter pone l'accento sul fatto che il romanzo poliziesco è uno strumento indispensabile per valutare le tendenze socio-politiche di un gruppo, nonché è un valido indicatore delle tendenze epocali di un paese e quindi è molto lontano dall'essere un semplice ed innocente passatempo, come si è voluto a troppo a lungo ritenere.

Montalbán lascia il segno nella panorama letterario mondiale con il suo determinante contributo alla creazione di un genuino giallo spagnolo a cui ha donato una personalità tutta latina.

Grazie anche a Montalbán, oggi *la novela policiaca española* si può affiancare alla grande tradizione del giallo anglosassone ed entra a pieno diritto tra i generi classici.

Il modo in cui gli scrittori spagnoli, ed in senso più ampio quelli latini raccolgono l'eredità di Montalbán, è quello di continuare a coltivare il genere *negro*, liberato finalmente dall'etichetta di letteratura di consumo, e ripercorrono il cammino già spianato dallo scrittore; con particolare attenzione all'aspetto meta testuale, che si fonde al tempo stesso con le tendenze della letteratura mondiale, in un gioco continuo di rimandi e richiami.

---

<sup>i</sup> Non uso il termine contemporanei perché lo è anche Montalbán.

<sup>ii</sup> *Barcellona in giallo: l'evoluzione del romanzo poliziesco*, G. Digovic, Ed. Nonsoloparole, Napoli, 2003

*Lucia Marcheselli Loukas*

## *L'endecasillabo dall'Italia alla Grecia*

Per questo intervento<sup>i</sup> ho scelto di parlare dell'endecasillabo per due ragioni. La prima è che, come è noto, l'endecasillabo è il verso principe della tradizione poetica italiana; la seconda è che nella storia della letteratura neogreca l'endecasillabo ha avuto una sua fioritura in tre periodi diversi, e in gran parte indipendenti l'uno dall'altro – e che questo fatto è molto interessante per lo studio della presenza dell'italiano nella letteratura greca.

L'endecasillabo non è solo il verso più usato dal XIII secolo fino agli inizi del secolo scorso: è anche il tipo di verso che si adatta meglio alle clausole ritmiche della prosa italiana<sup>ii</sup>: come il *Borghese Gentiluomo* si stupiva di aver sempre fatto della prosa senza saperlo, la maggior parte degli Italiani potrebbero stupirsi di fare spesso degli endecasillabi, senza saperlo.

Una storiella come questa, per esempio, è tutta fatta di frasi che hanno il ritmo dell'endecasillabo:

“Portami le ciabatte, per favore”,  
dice mio padre, seduto in poltrona.  
Io ci ho da fare, e gli dico che aspetti,  
ma lui si arrabbia e si mette a gridare.  
“Non c'è bisogno che strilli così:  
quando ho finito te le vado a prendere...”

Evidentemente, questa non è poesia: è solo una dimostrazione del fatto che il ritmo base dell'endecasillabo – sia di quello *a maggiore* che di quello *a minore* –, si adatta perfettamente al parlare italiano corrente, anche nelle sue forme più terra terra.

Per questa ragione l'endecasillabo italiano, oltre alla ricchissima tradizione colta, ha anche una grande tradizione popolare: stornelli, strambotti, ottave, non si contano, nelle raccolte di poesia popolare,

---

<sup>i</sup> Si tratta della partecipazione alla Tavola Rotonda inaugurale della “Settimana dell'Italiano nel Mondo”, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Atene, con il patrocinio del Ministero degli Esteri, dal 18 al 25 Ottobre 2004.

<sup>ii</sup> Per un solo esempio, si vedano le osservazioni di C. Di Girolamo sugli “endecasillabi “involontari” di Cesare Segre: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983 (2a ed.), pp. 106-107.

soprattutto in Toscana (Roberto Benigni ha cominciato la sua carriera di attore nelle feste popolari, nelle tenzoni di ottave improvvisate con altri campioni del genere).

Che rapporto c'è, dunque, fra un verso così squisitamente italiano e la lingua greca? Senza scendere in troppi particolari tecnici, possiamo dire che la sola differenza sostanziale fra le due lingue sta nella proporzione fra parole piane, tronche e sdrucciole; possiamo dire anche che il ritmo di base dell'endecasillabo non è estraneo alla tradizione poetica neogreca, dal canto popolare

*Kalòs ta pallikària, / ta kleftòpula!*  
*all'Axion Estì di Odisseas Elitis*  
*Mýrise to skotàdi / ki òli i àbyssos*

o anche

*Élampsan i jalì / ki òlo to pèlagos.*

L'endecasillabo non entra dunque nella poesia colta neogreca introducendo un ritmo estraneo all'orecchio: vi entra, però, partendo da dei momenti già molto avanzati di evoluzione della tecnica compositiva italiana. La prima grande manifestazione dell'endecasillabo, e delle forme poetiche in endecasillabi (di cui il sonetto è certamente la principale), è infatti quella che ci è testimoniata dal Codice Marciano<sup>iii</sup> che contiene quelle che sono state pubblicate dalla Siapkaras-Pitsillidès col titolo di *Rimes Agàpis*<sup>iv</sup>.

Come è noto, si tratta di una serie di componimenti che rientrano nel clima del petrarchismo, imperante in tutta l'Europa nel XVI secolo: traduzioni di sonetti, sestine, canzoni, terzine, sirventesi caudati, madrigali, del Petrarca e di vari petrarchisti (Pietro Bembo, Serafino Aquilano, Baldassar Castiglione, ed altri), ma anche di Jacopo Sannazzaro o Ludovico Ariosto, che rivelano come le preferenze compositive del petrarchismo e del postpetrarchismo abbiano influenzato l'endecasillabo cipriota.

La seconda apparizione dell'endecasillabo nella poesia neogreca si verifica nel secolo d'oro di Creta. Non solo l'anonima *Voskopùla*, infatti, è tutta in endecasillabi: anche nel grande teatro cretese alcune parti sono in endecasillabi, in particolare Prologhi e Cori delle tragedie *Rodolinos* dell'*Erofili*. L'endecasillabo sopravvive a Creta, come verso popolare, anche dopo la caduta di Megalo Kastro (l'attuale Iràklion), per tutto il XVIII secolo

---

<sup>iii</sup> App. Gr. IX, 32 (=1287): *Carmina amatoria Graeculi cuiusdam lingua graeco-vulgari conscripta*.

<sup>iv</sup> *O Petrarchismòs stin Kýpro. Rimes Agàpis*, Athina 1976 (2a ed.).

ed è anche una delle forme della versificazione delle Isole Ionie prima di Dionýsios Solomòs (1798-1857).

A questo punto, vale la pena di fare due osservazioni. La prima, che la poesia fanariotica<sup>v</sup> del XVIII secolo, invece, non manifesta lo stesso interesse per questo verso: fra le canzonette e le poesie di cui è infarcito la raccolta di racconti settecenteschi *Érotos Apotelèsmata*<sup>vi</sup>, nemmeno una è in endecasillabi. La seconda, che fra la prassi versificatoria cipriota e quella cretese (anche tenendo conto delle differenze che si riscontrano fra la *Voskopùla* e i versi dei tragediografi Andréas Tròilos e Gheòrghios Chortàtsis) non si riscontra alcuna interdipendenza.

Questo sta a dimostrare, secondo me, che l'endecasillabo è entrato nella letteratura cretese senza passare attraverso le precedenti prove cipriote. È stato cioè reintrodotta non tanto a partire dai modelli petrarcheschi, quanto attraverso il Tasso – che alla tradizione petrarchesca appartiene, ma che ha elaborato i modelli metrici dell'endecasillabo in modo ancora più “avanzato”.

Si conferma così l'immagine di una tradizione letteraria neogreca che non può essere descritta come solitamente i nostri manuali di storia della letteratura descrivono la letteratura italiana, come un tronco che ha le sue radici nella Scuola Siciliana, nella Scuola Toscana e nei poeti religiosi del Duecento ma che poi si presenta unitario, a partire dal Dolce Stil Novo, nella triade Dante – Petrarca – Boccaccio. È questo lo schema individuato già nel Quattrocento dal Poliziano per il Codice Aragonese, ed ereditato (con qualche ragione) dalla storiografia posteriore fino ben oltre il Romanticismo.

La storia della letteratura neogreca, invece, alle sue origini si presenta piuttosto come una serie di fiumi carsici, che scorrono in superficie per un breve periodo e poi sprofondano sotto terra, a volte per secoli interi: le poesie cipriote sono ricomparse nella loro interezza a metà del Novecento, il poema cavalleresco *Erotòkritos* è diventato poesia popolare: il Solomòs, di tutta la letteratura cretese, cita solo la *Voskopùla*.

È proprio D. Solomòs che reintroduce l'endecasillabo nella letteratura neogreca: non, però, riprendendo la tecnica versificatoria della *Voskopùla*, ma reintroducendo l'endecasillabo al livello a cui l'aveva elaborato il suo

<sup>v</sup> Per “poesia fanariotica” si intende la poesia fiorita nella lingua parlata a Costantinopoli, detta così dal quartiere del Fanàr, sede del Patriarcato.

<sup>vi</sup> Si tratta di tre racconti lunghi, pubblicati nel 1792 con le sole iniziali dell'autore (I.K.), col titolo *Érotos Apotelesmata, iti Istorìa ithikoerotikì me politikà tragùdia* (= *Effetti d'Amore, ovvero Storia etico-amorosa con canti costantinopolitani*), sono stati oggetto di un'edizione critica a cura di Mario Vitti (Athina, Odyssèas, 1989). Studi recenti hanno identificato l'autore in Ioannis Karatzàs, uno dei sodali di Rigas Velestinlis, con lui giustiziato a Belgrado dagli Ottomani nel 1798.

grande conterraneo Ugo Foscolo. Poeta italiano in gioventù, prima di diventare poeta greco, Solomòs dimostra la sua abilità versificatoria nelle *Rime Improvvise*: una serie di sonetti in italiano, molti con rime obbligate, che secondo la leggenda componeva nei conviti, impiegando al massimo 11 minuti per ciascuno. A questo proposito, è comunque interessante notare che, in greco, Solomòs ha scritto molti endecasillabi (principalmente le ottave del *Làmbros*), ma non ha scritto nessun sonetto.

Dei postsolomiani, fino a Kostas Várnalis (1884-1974)<sup>vii</sup>, si può dire che abbiano raccolto la sua elaborazione dell'endecasillabo. Solo Iòrgos Seferis (1900-1971), forse, nella *Sterna* e in un'altra poesia del *Tetràdio Gymnasmàton, II*, ha risentito anche dell'influsso della *Voskopùla*, nella sua ricerca delle radici della letteratura demotica anche oltre Solomòs<sup>viii</sup>.

Per concludere, si può dire che in tutti e tre i grandi periodi in cui l'endecasillabo è fiorito in Grecia, prima nel dialetto cipriota, poi in quello cretese, e infine nella demotica di Solomòs, i poeti greci hanno autonomamente cercato di usare un metro sviluppatosi in un altro ambito letterario adattandolo alle loro necessità, piegandolo alle esigenze della loro lingua, e facendone un metro greco, con caratteristiche in ogni fase particolari.

---

<sup>vii</sup> Várnalis è quello che, in settant'anni di produzione, ha scritto, credo, più endecasillabi di tutti gli altri, compresi i poeti nati nelle Isole Ionie.

<sup>viii</sup> Vedi L. Marcheselli Loukas, *Seferis e l'endecasillabo: la Cisterna*, in *Giorgio Seferis. Giornata di studi nel centenario della nascita, Palermo 30 Novembre 2000. Atti*, Palermo, Tipolitografia Alaimo Carmela, 2003, pp. 55-70.

*Miran Košuta*

*Per aspera ad astra*

*Appunti di bilancio sul dialogo traduttivo tra lettere italiane e slovene*

*Ali se ljubiva,  
ali sva samo zvezdi,  
ki gresta čez iste pokrajine?*

Ci amiamo  
o siamo soltanto due stelle  
che solcano uguali contrade?<sup>i</sup>

Dovessi interrogarmi così, per bocca e versi di un dubitante Srečko Kosovel, sul secolare dialogo letterario tra italiani e sloveni, non potrei che constatarlo tuttoggi troppo plutarchiano: uno scriversi accanto ignorandosi, un creare "nebeneinander"<sup>ii</sup>, come le due stelle del poeta che sorvolano gli stessi paesaggi senza però mai sfiorarsi, fondersi, amarsi. Le principali ragioni di questa mancata interculturalità non sembrano dipendere tanto dal divario tra due letterature e lingue appartenenti a ceppi indoeuropei diversi, quanto piuttosto dalle comuni sorti frontaliere dei due popoli, dalla storia matrigna, dagli opposti nazionalismi, dai muri della politica che ha interposto nel primo e soprattutto nel secondo dopoguerra un'impenetrabile cortina di ferro tra l'Italia e la Slovenia, il capitalismo e il socialismo, l'Ovest e l'Est del vecchio continente. Ma sono ormai quasi tre lustri - a contare soltanto dalla recente indipendenza slovena del 1991 - che quella cortina è svanita e che conviviamo tutti, più o meno felici e liberi, nel comune impero della Coca-cola, della virtualità televisiva e della "democrazia" globale. Per non dire poi dell'allargato condominio europeo in cui, dal 1. maggio 2004, italiani e sloveni condividiamo ormai il medesimo pianerottolo. È tempo allora di chiedersi: cos'è cambiato dacché il muro di Berlino è diventato polvere? Si è polverizzata e sciolta come neve al sole anche la diffidenza, la distanza culturale che ha finora ostacolato una più fluida comunicazione letteraria tra l'Italia e la Slovenia? C'è stata, perlomeno negli ultimi tredici

---

<sup>i</sup> Srečko Kosovel, *Svetli akordi klavirja* (Chiari accordi di pianoforte). In: Srečko Kosovel, *Pesmi in konstrukcije*. Mladinska knjiga (Collana Kondor, 171), Ljubljana 1977, p. 31.

<sup>ii</sup> Cfr. Angelo Ara - Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*. Einaudi (Collana Gli struzzi, 316), Torino 1987, p. 201.



anni, una vera e propria primavera, una rinascenza traduttiva al di qua e al di là dell'Isonzo che abbia fatto conoscere, cito a caso, Andrea Zanzotto, Mario Luzi, Alda Merini ai sloveni oppure Drago Jančar, Rudi Šeligo o Milan Jesih agli italiani? E quale bilancio diffusionale possono ora vantare presso il vicino le lettere italiane e slovene dopo oltre quattro secoli di reciproca mediazione?

### *Bilancio diffusionale della letteratura italiana in Slovenia*

A ben comparare, è la letteratura italiana ad aver conosciuto presso gli sloveni una sorte traduttiva di gran lunga migliore. Se la poesia di Dante e Petrarca risulta infatti trascritta e recepita in Carniola sin dal XV secolo, come testimoniano manoscritti e incunaboli conservati nella Biblioteca nazionale e universitaria di Ljubljana<sup>iii</sup>, la prima traduzione a stampa di un testo in prosa italiano apparve addirittura già nel 1555, a soli cinque anni dalla pubblicazione del primo libro sloveno. Si trattava della famosa *Oratione de perseguitati e forusciti per lo evangelio e per Giesu Cristo* di Pier Paolo Vergerio, tradotta e pubblicata a Tübingen in quell'anno nientemeno che dal padre delle lettere slovene, Primož Trubar, con il titolo di *Ena molitou tih kerszhenikou, kir so sa volo te prae Vere Viesusa Christusa pregnani*<sup>iv</sup>. Un incipit entusiasmante, anche se non confortato da un seguito traduttivo altrettanto proficuo: fino al 1866, anno in cui Jernej Križaj Severjev diede alle stampe a Klagenfurt il *Tommaso Moro* di Silvio Pellico<sup>v</sup>, primo dramma e prima opera secolare italiana pubblicata in sloveno, saranno infatti autori italiani esclusivamente religiosi e testi perlopiù parenetici ad essere resi nella lingua inaugurata da Trubar.

Il vero esordio prosastico in forma libraria avvenne così appena nel 1891 per merito di Janja Miklavčič che tradusse il romanzo *Cuore* di Edmondo

---

<sup>iii</sup> Si tratta ad esempio dei volumi: Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, Conrad Fyner, Esslingen 1475 ca.; Francesco Petrarca: *Canzoniere, Sonetti e Trionfi*, Bartholomaeus de Valdezoccho et Martinus de Septem Arboribus, Padova, 6 novembre 1472. Cfr. Alfonz Gspan-Josip Badalič, *Inkunabule v Sloveniji*, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, Ljubljana 1957, p. 212, 281.

<sup>iv</sup> Petrus Paulus Vergerius, *Ena molitou tih kerszhenikou, kir so sa volo te prae Vere Viesusa Christusa pregnani - Oratione de perseguitati, e forusciti per lo Euangelio, e per Giesu Cristo*. Ulrich Morhart, V Tubingi 1555.

<sup>v</sup> Silvio Pellico, *Tomaž Mor. Žalostna igra v petih djanjih*, spisal Silvio Pelliko, poslovenil Jernej Križaj Severjev. Vredništvo "Slovenskega Glasnika"-J.Blaznik (Collana Cvetje iz domačih in tujih logov, 18), Celovec-Ljubljana 1866.

De Amicis<sup>vi</sup>, mentre per quello poetico occorrerà attendere addirittura il 1940, quando Alojz Gradnik pubblicherà a Ljubljana la sua monumentale antologia *Italijanska lirika* (Lirica italiana) presentando ai propri connazionali un nutrito stuolo di vicini cantori: da San Francesco d'Assisi, Jacopone da Todi, Guido Guinizelli o Guido Cavalcanti a Dario De Tuoni, Eugenio Montale, Aldo Capasso o Libero De Libero<sup>vii</sup>.

Se poi la si interpretasse con attenzione, la cronistoria delle traduzioni slovene dalla letteratura italiana racconterebbe, capitolo per capitolo, di un dialogo chiaroscuro tra le due nazioni, a tratti amichevole, ma piú spesso sofferto, stentato. C'è stato sì dal Cinquecento fino all'alba del "secolo breve" un clima ricezionale favorevole, un interesse culturale continuo per le lettere italiane alle pendici del Triglav: Trubar che volge allo sloveno la citata orazione vergeriana, gli arcadi lubianesi che collaborano con quelli romani, l'illuminista Žiga Zois che rende in carniolano testi operistici italiani, il romantico Stanko Vraz che traduce Petrarca e Dante, il librettismo di Illica, Giacosa o Boito che trova puntuale riscontro a Ljubljana, i drammi di Pellico e Alfieri che conquistano lettori e teatri, il romantico Manzoni, i veristi Verga e Capuana, il decadentista Fogazzaro che iniziano a comparire tra Otto e Novecento sul tutt'altro che pingue mercato editoriale sloveno.

Ma a questa proficua stagione di dialogo subentra anche il tempo dell'odio e dello scontro: la prima guerra mondiale con gli sloveni schierati, seppur contro voglia, dalla parte dell'Austria e gli italiani nella trincea opposta, il conseguente arrivo dell'Italia nel Litorale, il raffreddamento dei rapporti, lo smorzarsi dell'elan culturale nei confronti del vicino... E il bilancio mediazionale sembra farsi specchio fedele di quegli anni: tra il 1915 e il 1918, infatti, non un solo libro italiano tradotto vedrà la luce in Slovenia. E pochi saranno anche gli autori italiani pubblicati nel periodo tra le due guerre: oltre ai già menzionati, qualche solitario Benelli, Pirandello, Boccaccio, Collodi, Ada Negri o Grazia Deledda.

Così, la ripresa del dialogo traduttivo è tutta affidata al successivo interludio bellico, quando, paradossalmente, invece di tacere, le Muse della cultura rafforzano il loro eloquio. Non c'è di che sorprendersi: con l'occupazione italiana della Slovenia nel 1941 e l'istituzione della provincia di Lubiana si rese infatti necessario "colonizzare" anche culturalmente i territori annessi. Nel solo 1942 vengono perciò date alle stampe ben tredici traduzioni dall'italiano, tra cui il libercolo *Fašistična kultura* (La cultura fascista), un manualetto propagandistico di tale Giuseppe Steiner sulle

---

<sup>vi</sup> Edmondo De Amicis, *Srce*. Spisal Edmondo de Amicis. Z dovoljenjem pisateljevimi preložila Janja Miklavčič, učiteljica. Založil Janez Giontini, V Ljubljani 1891.

<sup>vii</sup> Alojz Gradnik, *Italijanska lirika*. Umetniška propaganda, Ljubljana 1940.

sedicenti virtù della dottrina mussoliniana<sup>viii</sup>. A guerra finita, sarà sembrato tragicomico e dolorosamente esilarante a un popolo che dalla cultura fascista aveva ricevuto per un lungo quarto di secolo unicamente olio di ricino, internamenti, confische, roghi, tribunali speciali, torture, esecuzioni e migliaia di morti, disseminati dalla landa di Basovizza alla selva del Kočevski Rog, dalla via Bellosguardo triestina ai campi di concentramento di Arbe o Gonars. Non desta perciò meraviglia la scarsità di traduzioni letterarie dall'italiano nella Slovenia dell'immediato dopoguerra: tre libri soltanto tra il 1945 e il 1950.

Poi però, il dialogo rifiorisce, a mano a mano l'atmosfera si rasserena e a partire dai primi anni Cinquanta i posteri di Cankar, ormai cittadini della Jugoslavia federativa di Tito, riprendono a leggere un po' di tutto del vicino: classici come Dante, Petrarca, Boccaccio, Foscolo o Leopardi, autori teatrali come Goldoni o Pirandello, librettisti d'opera, veristi come Verga, neorealisti come Silone, Jovine, Levi, Vittorini o Pratolini, scrittori per l'infanzia come De Amicis e, soprattutto, Carlo Collodi, il cui *Pinocchio* diventerà in breve l'opera piú tradotta, ristampata e conosciuta in Slovenia dell'intera letteratura italiana<sup>ix</sup>. Tra le antologie spicca nel 1954 quella intitolata *8 italijanskih novel* (8 novelle italiane) a cura di Franček Bohanec<sup>x</sup> e, nel 1968, il volume *Sodobna italijanska lirika* (Lirica italiana contemporanea) redatto da Ciril Zlobec<sup>xi</sup>, mentre i decenni piú recenti spostano l'attenzione editoriale slovena sulle nuove leve letterarie italiane. Da Palazzeschi, Guareschi, Cassola, Sciascia, Calvino, Tomizza o Moravia ai viventi Tabucchi, Eco, Fallaci, Magris, Maraini, Sgorlon, Baricco, Tamaro - un turbine di penne e opere tradotte testimonia così di un trend mediazionale sempre piú attualistico, aggiornato e attento principalmente al presente delle lettere italiane. Esso rispecchia indirettamente pure il miglioramento dei rapporti internazionali tra i due paesi, di cui fa fede sul versante sloveno proprio la messe traduttiva che ha registrato negli ultimi anni un sensibile incremento. Da una sola traduzione apparsa in forma libraria nel 1950 si è balzati infatti nel 1999 a ben dodici versioni dalla letteratura italiana. Un progresso notevole, soprattutto tenendo conto delle non poche difficoltà con le quali sono costretti a misurarsi i novelli emuli sloveni di Livio Andronico: dalla mancanza di scuole specifiche o corsi

---

<sup>viii</sup> Giuseppe Steiner, *Fašistična kultura. Kratek pregled o fašističnem delu in doktrini*. Paravia, Torino-Ljubljana 1942.

<sup>ix</sup> Dalla prima traduzione di Joža Lovrenčič, stampata nel 1926 a Ljubljana col titolo di *Storžek in njegovo burkasto življenje* per i tipi della Jugoslovanska tiskarna, le edizioni e le ristampe slovene del *Pinocchio* superano ad oggi la ventina di unità bibliografiche.

<sup>x</sup> *8 italijanskih novel*. Uvod in izbor Franček Bohanec. Obzorja, Maribor 1954.

<sup>xi</sup> *Sodobna italijanska lirika*. Izbor pesmi Giacinto Spagnoletti, poslovenil Ciril Zlobec. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1968.

accademici di traduzione letteraria all'inesistenza di un indispensabile dizionario dei sinonimi. Quanto poi al piú recente, ma ancora parziale strumento lessicografico a loro disposizione, *Il grande dizionario italiano-sloveno* di Sergij Šlenc<sup>xii</sup> (nel quale, per inciso, invano ci affanneremmo a cercare lemmi non proprio arcaici o astrusi, come *manoscritto* ad esempio), esso si rivela di gran lunga piú consona alla traduzione tecnica che non a quella artistica.

Pur tuttavia, grazie allo sforzo e alla capacità dei singoli mediatori linguistici, da tempo riuniti nella dinamica "Società dei traduttori letterari sloveni" (*Društvo slovenskih književnih prevajalcev*), il bilancio qualitativo e quantitativo delle versioni dalla letteratura italiana appare oggi oltremodo confortante. Marijan Breclj, autore della preziosissima bibliografia *Štiri stoletja in pol prevajanja italijanskih del v slovenščino* (Quattro secoli e mezzo di traduzione delle opere italiane in sloveno)<sup>xiii</sup>, enuclea nel suo opuscolo all'incirca 1650 traduzioni dall'italiano allo sloveno prodotte tra il 1555 e il 2000. Si tratta in parte di manualistica varia (ca.143 titoli), saggi e opere scientifico-divulgative (139), testi religiosi (112), libretti operistici (80), libri scolastici (68), biografie e memorie (52) nonché di pubblicazioni giuridico-amministrative (13), ma preponderante risulta comunque il numero delle versioni letterarie (ben 1040 titoli). Esse sono per buona metà (circa 502 titoli) adattamenti e traduzioni di romanzi, novelle, drammi, pièces teatrali, sceneggiature radiofoniche o televisive, nate per esigenze di spettacolo e conservate in esiguo numero di copie come dattiloscritti o brochures presso archivi teatrali o radiotelevisivi. Ciò nonostante, il totale delle versioni librarie di prosa, poesia o drammaturgia italiana non è affatto trascurabile: altri 520 titoli circa, gran parte dei quali di narrativa (281), teatro (195) e, in minor misura, di poesia (44), pubblicati piú in veste monografica che antologica. Ampia risulta pure la rosa degli autori rappresentati, con una spiccata polarizzazione sui classici da una parte e sui contemporanei dall'altra, ma con evidenti e pesanti assenze in ambo i campi: chi ha infatti mai potuto leggere in sloveno un'opera di Boiardo, Ariosto, Parini, Monti, ma anche di Saba, Fenoglio, Sanguineti, Zanzotto, Luzi, Giudici, della Merini? Tra le singole traslazioni, menzione particolare merita comunque la versione integrale slovena della *Divina commedia* dantesca ad opera di Andrej Capuder<sup>xiv</sup>, come pure l'opus traduttivo di

---

<sup>xii</sup> Sergij Šlenc, *Veliki italijansko-slovenski slovar - Il grande dizionario italiano-sloveno*. DZS, Ljubljana 1997. Tuttora manca però all'appello editoriale la seconda parte dell'opera, *Il grande dizionario sloveno-italiano*.

<sup>xiii</sup> *Štiri stoletja in pol prevajanja italijanskih del v slovenščino. 1555-2000*. Sestavil Marijan Breclj. Goriška knjižnica Franceta Bevka, Nova Gorica 2000.

<sup>xiv</sup> Dante Alighieri, *Božanska komedija*. Prevedel in z opombami ter spremnimi besedami opremil Andrej Capuder. Založništvo tržaškega tiska, Trst 1991.

prolifici interpreti delle lettere italiane quali Alojz Gradnik, Ciril Zlobec o Srečko Fišer.

La gran mole di traduzioni documentate dalla bibliografia di Breceļj dimostra ad ogni modo che la comunicazione letteraria tra italiani e sloveni è stata finora perlopiú unidirezionale: dalla nazione demograficamente, socialmente, storicamente e artisticamente piú rilevante verso quella di minor numero e tradizione, ma proprio perciò disposta ad accogliere e metabolizzare in misura assai maggiore i tesori letterari del vicino.

### *Bilancio diffusionale della letteratura slovena in Italia*

Del tutto diversa appare invece la situazione a ovest dell'Isonzo, dall'altra sponda di quel fiume-confine che, nel suo saggio *Qualche riflessione sul tradurre poesia*<sup>xv</sup>, Gino Brazzoduro immaginò dividere gli sloveni dagli italiani. Per quanto concerne infatti la diffusione della letteratura slovena in Italia, va chiarito innanzitutto che sono trascorsi appena dodici decenni da quando - convertite in divisa linguistica italiana da agenti di cambio piú o meno abili - prosa, poesia e scrittura teatrale slovena hanno iniziato ad aver corso con oscillante frequenza e risonanza sul molto piú ampio mercato editoriale e culturale della penisola appenninica.

Se si eccettua la trasposizione dallo sloveno ad opera di Alasia da Sommaripa di "alcune lodi spirituali"<sup>xvi</sup> stampate a Udine nel suo *Vocabolario italiano e schiauo* del 1607 oppure la comparsa dal 1840 in poi di traduzioni italiane dalla poesia popolare slovena sulle pagine di riviste quali *L'Osservatore triestino*, *La favilla*, *Pensiero slavo*, *Musa slava* e altre, la prima versione italiana pubblicata in forma libraria di un testo letterario sloveno risale infatti al 1878, quando Giacomo Chiudina tradusse e inserì a Firenze nel secondo volume della sua silloge *Canti del popolo slavo*<sup>xvii</sup> la lirica *Hčere svet* (Il consiglio) di France Prešeren.

La prosa slovena fa invece la sua prima comparsa sullo Stivale nel 1885, allorché il massimo mediatore culturale della Slavia Veneta, Ivan Trinko, pubblica sulle pagine del foglio cattolico udinese "Il Cittadino italiano" la

---

<sup>xv</sup> Gino Brazzoduro, *Qualche riflessione sul tradurre poesia*. "Primorska srečanja", 1988, n. 80-81, pp. 149-153.

<sup>xvi</sup> Gregorio Alasia da Sommaripa, *Vocabolario italiano e schiauo*. Udine, Gio. Battista Natolini, 1607, p. 1.

<sup>xvii</sup> *Canti del popolo Slavo*. Tradotti in versi italiani con illustrazioni sulla letteratura e sui costumi slavi per Giacomo Chiudina. Volume secondo. Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, Firenze 1878.

traduzione del romanzo storico di Ivan Tavčar *Vita vitae meae*<sup>xviii</sup>. A essa seguiranno, editati per la prima volta in forma libraria nel 1894, gli assaggi prosastici contenuti nel volume triestino di Fran Pirman *Riflessi di poesia e prosa slovena*<sup>xix</sup>.

Il dramma sloveno poi, benché presentato in Italia già nel 1811 dal *Saggio grammaticale italiano-cragnolino* di Vincenzo Franul de Weissenthurn per mezzo di ampi passi scelti della commedia linhartiana *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (La festa ovvero Matiček prende moglie)<sup>xx</sup>, stentò a trovare reale corso traduttivo sulla Penisola addirittura sino al 1975, finché cioè Josip Tavčar e Furio Bordon non dettero alle stampe, per i tipi della Marsilio, la fondamentale antologia *Il teatro sloveno*<sup>xxi</sup>.

Ma se gli inizi librari di questa mediazione letteraria furono indugiosi, i rapidi sviluppi del dialogo traduttivo nel XX secolo hanno invece portato sul versante italiano a un bilancio oggi alquanto diverso. Converrà allora chiedersi: quali sono l'attivo e il passivo, gli utili e le perdite d'esercizio della poco piú che secolare presenza traduttiva vantata in Italia dalla letteratura slovena? Che cosa e quanto si è fatto finora per spandere adeguatamente lungo la Penisola il vibrato letterario del vicino? Come si è corrisposto editorialmente alle circa 1650 unità bibliografiche di traduzioni slovene dall'italiano enucleate da Breclj e, segnatamente, alle circa 1040 opere letterarie italiane rese in sloveno nell'arco di quasi mezzo millennio?

## Utili

---

<sup>xviii</sup> *Vita vitae meae*, Scena storica del dott. Giovanni Tavčar, versione dallo sloveno di Giovanni Trinko. "Il Cittadino italiano", Udine 27/28.2.1885-10/11.3.1885, nn. 47-56.

<sup>xix</sup> Fran Pirman, *Riflessi di poesia e prosa slovena*. Traduzione in italiano di F.Pirman. Editore F.Pirman - Tipografia Dolenc, Trieste 1894.

<sup>xx</sup> Cfr. Vincenzo Franul de Weissenthurn, *Saggio grammaticale italiano-cragnolino*. Dalla stamperia di Antonio Maldini, Trieste 1811. Alla parte grammaticale teorica segue nel volume una "parte pratica" che propone come esercizio di lettura e conversazione da p. 200 a p. 301 una versione slovena abbreviata del *Veseli Dan ali Matizhik fe sheni* di Anton Tomaž Linhart completandola da p. 302 a p. 349 con una "Raccolta delle parole e frasi Cragnoline-Italiane contenute in questa Commedia, per lo studio pratico del nostro dialetto".

<sup>xxi</sup> Josip Tavčar-Furio Bordon, *Il teatro sloveno*. Commento e note storiche di Josip Koruza, traduzioni di Enrico Damiani, Janko Jež, Marija Cenda Klinc, Neva Godnič Godini, Licia Pahor, Mara Debeljuh Poldini e Josip Tavčar. Marsilio Editori (Collana Saggi Marsilio, 39), Venezia-Padova 1975.

276: ecco, con ragionevole approssimazione, il numero complessivo dei volumi letterari sloveni tradotti e pubblicati in italiano dal 1878 al 2002<sup>xxii</sup>. Assommando ad essi le inquantificabili, ma assai più numerose presenze di autori sloveni sulle pagine di periodici e riviste italiane, le presentazioni critiche e storico-letterarie dell'*ars poetandi e narrandi* slovena, l'attività slovenistico-accademica in Italia, le manifestazioni culturali, i festival, i concorsi o i premi di scrittura con partecipazioni di autori anche sloveni, le promozioni editoriali, le letture o le serate letterarie, potrei legittimamente affermare che è proprio la letteratura quel cavallo di Troia, sul quale si è puntato finora maggiormente per far sbarcare e diffondere sullo Stivale la conoscenza della cultura slovena.

Parlando di utili non è poi irrilevante sottolineare come, nell'ultimo decennio del secolo appena tramontato, la letteratura slovena risulti una delle letterature slave più tradotte e pubblicate in italiano con la sorprendente media di quasi quattordici edizioni librarie all'anno. La messe complessiva di opere tradotte è costituita in massima parte da edizioni monografiche (214 titoli ovvero il 77,5% dell'intero corpus), sui cui frontespizi compaiono più frequentemente rispetto ad altri i nomi di Ivan Cankar (23 edizioni), Srečko Kosovel (12), France Prešeren (11), Ela Peroci (5) e Ciril Zlobec (5), ma considerevole è pure il numero delle antologie (ben 62 ovvero il 22,5% dell'intero corpus) che raggruppano più penne in un unico volume nell'ergonomico tentativo di offrire al lettore italiano un panorama quanto più vasto ed esauriente della produzione slovena.

Se condensassi inoltre la cronistoria di queste pubblicazioni in un diagramma quantitativo, esso traccerebbe - pur tra incessanti oscillazioni, repentini cali e impennate - una tendenziale retta verso l'alto a indicare il progressivo incremento, soprattutto in tempi recenti, dei titoli letterari sloveni in valuta italiana, passati in 126 anni dall'unica edizione del 1878 ai ben tredici libri stampati nel 2002. A chi avesse poi la curiosità intellettuale di interpretare il significante al di là del significato, la sostanza dietro la fredda apparenza dei numeri e dei valori statistici, questa retta a salire racconterebbe molte cose, una storia avvincente. Eccone, in estrema sintesi, la trama...

Ci fu all'inizio in Italia - nell'ambito di un panslavismo culturale destato tanto dal Risorgimento mazziniano mirante a un'alleanza politica italo-slava quanto dal culto romantico della letteratura orale e dei patrimoni folklorici

---

<sup>xxii</sup> Cfr. Miran Košuta, *Traduzioni italiane di letteratura slovena (Bibliografia cronologica dal 1878 al 1997)*. In: Miran Košuta, *Scritture parallele*, Edizioni Lint, Trieste 1997, pp. 43-61. Per gli aggiornamenti si cfr. la *Slovenska bibliografija v Italiji* pubblicata dalla Narodna in študijska knjižnica Trst nelle edizioni dal 1998 al 2004 dell'almanacco "Jadranski koledar" (Založništvo tržaškega tiska, Trst).

nazionali - un forte interesse traduttivo per la poesia popolare slovena. A partire però dalla seconda metà dell'Ottocento, quando nuove ugole raccolsero il retaggio dell'alta voce di France Prešeren armonizzandosi in una polifonia letteraria degna di traslazione, lo sguardo dei mediatori linguistici italiani preferì incentrarsi sull'arte individuale, su singoli autori sloveni che venivano presentati generalmente in forma antologica e inseriti tanto più spesso nell'artificioso contesto della comune letteratura "jugoslava" quanto più corpo prendeva, ai primi del Novecento, l'idea di una federazione statale degli Slavi meridionali.

Nel successivo periodo tra le due guerre la politica italiana soffocò invece con un cappio esiziale la ricezione traduttiva ed editoriale della letteratura slovena. Non fosse stato per la coraggiosa, appassionata, professionale e poco connivente mediazione letteraria di slavisti e slovenisti quali Giovanni Maver, Enrico Damiani, Bartolomeo Calvi, Umberto Urbani, Arturo Cronia, Wolfango Giusti, Luigi Salvini, Alojzij Res o Andrej Budal, fascismo e nazismo avrebbero infatti incenerito anche quei rari volumi - appena ventitre in oltre un quarto di secolo! - che riuscirono a vedere la luce durante il capitolo più buio della storia culturale italo-slovena.

L'alba del secondo dopoguerra e i successivi anni Sessanta furono ancora forieri di antologie letterarie jugoslave, entro le quali trovava adeguato spazio pure la tradizione slovena, mentre è nel decennio seguente che iniziarono a comparire con maggior frequenza in Italia i libri di singoli autori: da Srečko Kosovel, France Prešeren o Ivan Cankar ad Anton Ingolič, Edvard Kocbek o Ciril Zlobec. Quest'ultimo, in particolare, non si rivelò solo l'abile "artigiano" linguistico ipotizzato da Peter Newmark<sup>xxiii</sup> bensì soprattutto il "Kulturträger" di Goethe, quando, oltre a curare e promuovere l'edizione in Italia di varie antologie poetiche jugoslave e slovene, tradusse e pubblicò in patria versi e prose di autori italiani: da Dante, Leopardi e Carducci a Quasimodo, Montale, Moravia, Sciascia o Tomasi di Lampedusa. Accanto a Zlobec, cui la Penisola ha tributato importanti riconoscimenti sia per le sue cinque sillogi "italiane" che per la sua preziosa opera di mediatore culturale, continua a far spola tra le due sponde del fiume traduttivo italo-sloveno pure un altro instancabile nocchiero letterario: si tratta di Jolka Milič che ha firmato la maggior parte delle versioni in italiano dalla poesia slovena fin qui pubblicate da riviste e case editrici riuscendo però a dar loro, a differenza di Zlobec, una diffusione prevalentemente periferica, "di nicchia", confinata spesso entro ambiti culturali elitari o squisitamente locali.

---

<sup>xxiii</sup> Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*. Garzanti Editore, Milano 1988, p. 47.



È proprio grazie all'immane sforzo della Milič che si è potuto però registrare dai primi anni Ottanta in poi un vertiginoso incremento delle traduzioni, soprattutto di poesia slovena. Da una media annuale inferiore a un volume per tutta la prima metà del Novecento si è balzati così a una produzione di oltre tre volumi e, nel decennio successivo, di oltre undici edizioni italiane di letteratura slovena all'anno. Un repentino guizzo verso l'alto, dunque, di quell'immaginaria retta traduttiva, un'impennata che sembra peraltro riflettere con tempestiva concomitanza l'esigenza politico-nazionale della Slovenia di fortificare all'estero la propria identità, di rendersi riconoscibile, di profilarsi nel contesto europeo come entità statale e culturale autonoma dopo l'affrancamento dalla Jugoslavia nel 1991. Sarebbe stata allora la politica estera a promuovere il recente fiorire traduttivo della letteratura? No di certo.

In realtà, come postula con dovizia di argomenti Robert Escarpit nella sua *Sociologia della letteratura*, "è nell'umile realtà di tutti i giorni"<sup>xxiv</sup>, nel certosino lavoro di interscambio culturale, nei rapporti editoriali, attraverso il reticolo di conoscenze personali intessute tra scrittori o intellettuali italiani e sloveni, "che si trova il risultato e la giustificazione di tanta letteratura"<sup>xxv</sup> tradotta. Se c'è allora un utile quantitativo nel bilancio delle traduzioni italiane di letteratura slovena, lo si deve soprattutto a quest'oscuro, paziente e mai gratificato sacrificio del singolo: mediatore linguistico, editore o uomo di cultura che sia. Ed è spesso proprio questa dimensione solitaria, improvvisata, estemporanea tanto del tradurre quanto del diffondere traduzioni che aggiunge fiele al miele appena assaggiato. È mio compito perciò esporre a questo punto, oltre ai ricavi, anche le perdite del bilancio mediazionale fin qui adombrato, il passivo contratto in oltre un secolo di vita dalle traduzioni italiane di letteratura slovena.

### *Perdite*

95 libri appena: è questo, escludendo le coedizioni, il totale approssimativo al quale assommano le traduzioni di letteratura slovena pubblicate dal 1878 al 2002 in Italia al di fuori degli odierni confini regionali del Friuli-Venezia Giulia. Il precedente entusiasmo numerico sull'exploit della letteratura slovena in valuta linguistica italiana va dunque notevolmente smorzato o, perlomeno, ricondotto entro i binari di una sobria

---

<sup>xxiv</sup> Robert Escarpit, *Sociologia della letteratura*. Newton & Compton editori, Roma 1996, p. 92.

<sup>xxv</sup> *Ibidem*.

distanza critica: gran parte del corpus traduttivo considerato sta infatti conoscendo - ora come in passato - una diffusione esclusivamente periferica, frontaliera, il cui sciabordio si spegne tutt'alpiú sulle rive occidentali del Tagliamento o del Piave. Fulgide eccezioni, come il risonante *Sempreverde e rosmarino* romano di Luigi Salvini<sup>xxvi</sup>, *Il servo Jernej e il suo diritto* nella versione di Arnaldo Bressan<sup>xxvii</sup> o qualche antologia zlobeciana recensita con favore da un ammirato Quasimodo<sup>xxviii</sup>, non fanno che confermare quest'impietosa regola. Dei restanti 181 volumi friulano-giuliani usciti nel medesimo periodo, molti recano poi nei loro colophon editori sloveni appartenenti alla locale minoranza autoctona che da tempo si profonde in sforzi tanto nobili quanto sisifici per far conoscere ai concittadini italiani le voci dei propri letterati. Un ulteriore, sorprendente dato tinge però di tonalità ancora piú cupe il panorama librario fin qui abbozzato: ben il 21,7% delle traduzioni italiane di letteratura slovena (60 titoli) non è stato infatti pubblicato in Italia, ma in Slovenia e, prima ancora, in Jugoslavia da case editrici perlopiú lubianesi oppure da preziosi soggetti culturali ed editoriali - come l' *Edit* o *La Battana* - che opera(va)no nell'ambito della minoranza italiana in Istria. È facile immaginare quanta circolazione, ricezione o eco critica abbiano riscosso lungo la penisola italiana queste edizioni, spesso fiabe illustrate coprodotte, antologie o monografie plurilingui: nessuna. E non appare migliore neppure il bilancio diffusionale della letteratura slovena stampata fino ad oggi da periodici e riviste italiane, anche se in questo caso autori soprattutto contemporanei, quali Zlobec e Šalamun, paiono aver scavalcato piú agilmente i muri regionali per trovare ospitalità sulle pagine di pubblicazioni milanesi, romane o fiorentine: da *Poesia* e *STILB* a *Testo a fronte*, *Nuovi argomenti* o *Intermundia*.

Il disinteresse dell'editoria italiana per la letteratura in generale e per quella dell'area slava in particolare, la surrogante iniziativa slovena con una diffusione troppo regionalistica delle traduzioni, le tirature lillipuziane, una distribuzione e una promozione nel migliore dei casi inadeguata, la scarsa risonanza critica delle opere tradotte, la mancanza di una manualistica storico-letteraria di supporto, le pubblicazioni episodiche e riconoscibili tra la vasta offerta periodico-editoriale italiana come granelli di sabbia in mezzo al deserto, l'assenza totale di una mirata strategia traduttiva, vocabolari inservibili, scuole di traduzione letteraria inesistenti, traduttori di madrelingua italiana piú rari dei panda - sono questi solo alcuni dei

---

<sup>xxvi</sup> *Sempreverde e rosmarino. Poeti sloveni moderni*. Versioni, studio introduttivo e notizie bio-bibliografiche a cura di Luigi Salvini. Carlo Colombo (Collana La Bilancia - Antologie di letterature straniere), Roma 1951.

<sup>xxvii</sup> Ivan Cankar, *Il servo Jernej e il suo diritto*. Racconto a cura di Arnaldo Bressan. Feltrinelli Economica (Collana Universale Economica, 752), Milano 1977.

<sup>xxviii</sup> Cfr. Salvatore Quasimodo, *Nuova poesia jugoslava*, Il Tempo 14.12.1966, p. 18.

principali fattori che sviliscono da tempo lo spandersi in Italia del vibrato letterario sloveno.

Difficile perciò non annuire a Zoltan Jan, quando constata nella sua dissertazione *Recepcija slovenske književnosti v Italiji* (La ricezione della letteratura slovena in Italia) che la poesia, ma anche l'intera letteratura slovena, non ha riscosso lungo lo Stivale "grande eco su vasta scala bensì unicamente entro le ristrette cerchie che hanno promosso tali pubblicazioni. È sintomatico che il pubblico italiano sia rimasto indifferente nei confronti, ad esempio, di alcuni classici della lirica slovena (come Prešeren, Kocbek, Gregorčič), benché l'oggettivo materiale storico-letterario difficilmente proverebbe la tesi che ciò si sia verificato a causa della loro scarsa levatura artistica. Sarebbe piuttosto da mettere sotto accusa la mancata padronanza di meccanismi promozionali efficaci e l'inesistenza di interpretazioni che avvicinino il loro verso al mondo spirituale del lettore italiano. Nel veicolare questo genere di poca presa tra il pubblico ci si attende contemporaneamente che esso susciti un vasto interesse per tutta la letteratura, se non addirittura per l'intera creazione culturale degli sloveni e per la loro problematica nazionale."<sup>xxix</sup>

E proprio in ciò sta la vera Rodi della nostra questione. Perché lo scarso interesse italiano per la letteratura di un piccolo popolo come quello sloveno e la conseguente necessità di sopperire dal versante opposto del fiume-confine a quest'inerzia culturale, trascina con sé a valanga inevitabili ripercussioni pratiche e teoriche. Alle prime - limitata promozione, ricezione, diffusione e conoscenza della letteratura slovena in Italia - ho già accennato, sulle seconde è invece opportuno aggiungere qualche stringata considerazione.

---

<sup>xxix</sup> Zoltan Jan, *Recepcija slovenske književnosti v Italiji. Oblikovanje repertoarja in odmevi v javnosti po drugi svetovni vojni*. Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani-Filozofska fakulteta-Oddelk za slovanske jezike in književnosti, Ljubljana 1995, p. 197. Nell'originale: "V italijanščini je tako razmeroma dobro predstavljena lirika, znotraj katere dominira njena najzahtevnejša plast, medtem ko množica posameznih pesnikov, predstavljenih tudi s po več knjižnimi izdajami, ni imela večjega odziva v širšem prostoru, pač pa le v ožjih krogih, ki so te objave omogočili. Značilno je, da je italijanska publika ostala do nekaterih slovenskih klasikov vezane besede indiferentna (npr. do Prešerna, Kocbeka, Gregorčiča), vendar bi se v objektivnem literarnozgodovinskem gradivu težko našla opora za tezo, da je do tega prišlo zaradi neprepričljivosti njihovega umetniškega sveta. Prej gre za neobvladanje postopkov uspešne promocije ter za odsotnost interpretacij, ki bi njihovo pesniško besedo približala duhovnemu svetu italijanskega bralca. Istočasno pa se ob posredovanju te, pri publiku malo odmevne zvrsti, pričakuje, da bo oblikovala široko zanimanje za vso književnost, če že ne za celotno kulturno ustvarjanje Slovencev in njihovo nacionalno problematiko." Si confronti in proposito dello stesso autore anche il volume *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945* (La conoscenza in Italia della letteratura slovena dopo il 1945), Rokus (Collana Slavistica knjižnica, 4), Ljubljana 2001.

*La letteratura, gene fondante del DNA nazionale e culturale sloveno*

L' "inesauribile segreto" di Ungaretti, il "trillo", l'"etere fuso" di Luzi che vibra "nella trasparenza/ dell'aria di luglio", il "cuccucuccurucù" pazzo e smisurato del Palazzeschi di *Lasciatemi divertire* oppure "l'esatto del press'a poco" di Giovanni Giudici - sembra essere principalmente questo la scrittura per gli italiani: un'arte che Gabriella Sica<sup>xxx</sup> immagina "testimonianza storica, di vita", "ricerca di significati", "cosa stessa", ma pur sempre un'arte tra le tante, essenziale o inutile al pari della musica, della scultura o della pittura. Per gli sloveni invece la letteratura sarebbe anche, a sentire Andrej Inkret, Ciril Zlobec, Aleš Debeljak e molti altri, "il topos par excellence della lingua slovena [...], una forma primaria, fondamentale e nel contempo rappresentativa di automotivazione degli sloveni come comunità nazionale autonoma [...], un accessibile rimpiazzo della statualità storica cui gli sloveni non hanno potuto dar corpo in passato..."<sup>xxxii</sup>

In breve: almeno da Prešeren fino a qualche anno fa, la letteratura in Carniola non è stata semplicemente una tra le arti, ma il gene fondante del DNA culturale e nazionale sloveno. Da qui quel tipico "caricare", oberare la narrativa, il dramma o il verso sloveno, anche quello tradotto, di compiti, finalità, funzioni e aspettative parapoetologiche, extraestetiche: nazionali, politiche e sociali in primo luogo. Per quel messianismo nazionale insito in essa che con felice estro Dušan Pirjevec definì "prešernovska struktura" (struttura prešerniana)<sup>xxxii</sup>, si è spesso ingenuamente convinti che la sola scrittura artistica possa allargare con Wittgenstein i confini esistenziali e linguistici del popolo sloveno o che la letteratura tradotta in italiano riesca a sconfiggere da sé pregiudizi, intolleranze etniche, favorire il dialogo interculturale, creare soprattutto nelle zone mistilingui un clima politico di

---

<sup>xxx</sup> Cfr. Gabriella Sica, *Scrivere in versi*. Nuova Pratiche Editrice, Parma 1996.

<sup>xxxii</sup> Andrej Inkret, *Poezija in Slovenci*. In: AA.VV., XXVI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (Zbornik predavanj). Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani-Filozofska fakulteta-Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Ljubljana 1990, p. 51. Nell'originale: "Književnost je bila že kot eminentni *topos* slovenskega jezika, prav tako pa seveda tudi z ideološkimi projekti, ki jih je bolj ali manj eksplicitno formulirala v svojih pesmih in povestih, dolgo časa – nemara vse do konca prve svetovne vojne – primarna, temeljna in obenem reprezentativna oblika samoutemeljevanja Slovencev kot samosvoje narodne skupnosti, obenem pa tudi priročno nadomestilo za zgodovinsko državnost, ki je Slovenci v preteklosti niso zmogli zasnovati – zagotovo pa je bila poglavitni generator slovenske skupinske zavesti tako v etničnem kot neredko tudi v političnem smislu."

<sup>xxxiii</sup> Cfr. Dušan Pirjevec, *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Založba Obzorja, Maribor 1978.

reciproca intesa e collaborazione. Quando, inevitabilmente, simili aspettative vengono frustrate dalla realtà, ecco sorgere la delusione, lo sconforto, il risentimento. L'errore da parte slovena è spesso quello di non saper prescindere nella letteratura tradotta e offerta al lettore italiano dalla "struttura prešerniana" di Pirjevec, di non saper trasmettere al di là del segno di Pierce e Sapir la sostanza universale delle cose, delle emozioni, dei sentimenti, la "pura lingua" di Benjamin, quel "ciò che sta dietro" di Skácel.

E qui entrano ovviamente in gioco i traduttori che sono, negli ultimi tempi, perlopiú sloveni bilingui, portati dunque per natura a privilegiare piú il testo e il contesto della lingua di partenza che non di quella d'arrivo, inutilmente fedeli nel trasporre con puntigliosità spesso involontaria quel benjaminiano "modo d'intendere" sloveno, fatto di "non-comunicabile", che mai potrà essere reso fino in fondo al lettore italiano. Il risultato piú frequente sono traduzioni che Newmark non esiterebbe a definire "semantiche" invece di "comunicative", passi narrativi o versi italiani che Mounin ascriverebbe forse piú ad "abili orologiai di consonanti e di vocali"<sup>xxxiii</sup> che a veri e propri artisti della parola. Mancando cosí ferrati agenti di cambio linguistico che, tradendo creativamente l'originale, captino in esso l'universale messaggio della "pura lingua" per avvicinarlo quanto piú al "modo d'intendere", al contesto storico-culturale d'arrivo, risulta assai improbo far intuire ai posteri di Dante la grandezza artistica di un Cankar, un Prešeren o, se fossero tradotti con piú di qualche stringato assaggio testuale, di uno Strniša, un Grafenauer, una Makarovič, un Taufer, un Jesih, un Novak, un Jančar, uno Smolè... Né può far primavera la rondine di quella traduzione da Marko Kravos che Jolka Milič inviò nel 1995 al concorso letterario della rivista novarese "Tempo sensibile" spacciandola, all'insaputa del poeta, per originale italiano allo scopo di dimostrare la validità e la musicalità delle traduzioni firmate da mediatori di madrelingua slovena. Vinse. Ma quante altre versioni poetiche, prosastiche o teatrali potrebbero vantare sorte gemella?

### *Consuntivo finale*

S'impone allora da sé la conclusione che raramente l'Italia ha potuto fin qui percepire nella consona tonalità le armonie letterarie slovene. Mentre si potrebbe infatti ritenere relativamente soddisfacente la quantità delle traduzioni di poesia slovena pubblicate sulla Penisola da oltre un secolo a

---

<sup>xxxiii</sup> Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*. Giulio Einaudi editore, Torino 1993, p. 114.

questa parte, non si può certo convenire altrettanto riguardo alla prosa, né, soprattutto, al dramma. Difettano inoltre, con dolorosa evidenza, anche la varietà, la frequenza e la rappresentatività degli autori tradotti, poiché narratori o poeti contemporanei sloveni di levatura europea, quali ad esempio Drago Jančar, Rudi Šeligo, Boris A. Novak, Milan Jesih e altri, continuano a rimanere dei perfetti sconosciuti per gli editori e i lettori italiani. Altrettanto problematica risulta pure la diffusione, la ricezione critica e - data la cronica mancanza di "native speakers" interessati alla mediazione linguistica dallo sloveno - soprattutto la qualità delle traduzioni. Ce n'è dunque più che abbastanza per approvare con legittima riserva il bilancio diffusionale appena illustrato e investire invece quanto più capitale intellettuale e artistico disponibile in un compito forse utopico, ma certo appagante: affrontare gli *aspera* dell'incomunicabilità, potenziare la mediazione culturale e traduttiva nell'uno e nell'altro verso, incrementare la presenza, affinare la qualità, aumentare la risonanza delle rispettive opere letterarie tanto in Italia quanto in Slovenia per giungere finalmente *ad astra* e trasformare nella comune casa europea quell'iniziale dubbio kosoveliano in una splendida certezza: ci amiamo e siamo, italiani e sloveni, una sola, unica stella che solca le stesse contrade!

#### BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *France Prešeren v prevodih*. Društvo slovenskih književnih prevajalcev, Ljubljana 1985.
- Walter BENJAMIN, *Il compito del traduttore*. In: Walter Benjamin, *Angelus novus*. Giulio Einaudi editore, Torino 1962.
- Roman JAKOBSON, *Poetica e poesia*. Giulio Einaudi editore, Torino 1985.
- Zoltan JAN: *Recepcija slovenske književnosti v Italiji. Oblikovanje repertoarja in odmevi v javnosti po drugi svetovni vojni*. Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani-Filozofska fakulteta-Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Ljubljana 1995.
- Zoltan JAN, *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945*. Rokus (Collana Slavistična knjižnica, 4), Ljubljana 2001.
- Zoltan JAN, *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih. Bibliografski dodatek*. Rokus (Collana Slavistična knjižnica, 5), Ljubljana 2001.
- Georges MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*. Giulio Einaudi editore, Torino 1993.
- Peter NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*. Garzanti Editore, Milano 1988.
- Marija PIRJEVEC, *Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII al XX secolo*. Editoriale Stampa Triestina, Trieste 1983.
- Gabriella SICA, *Scrivere in versi*. Nuova Pratiche Editrice, Parma 1996.

*Paolo Quazzolo*

## *Nathan il saggio fra tolleranza e interculturalità*

Sempre più utilizzato nel linguaggio corrente, il termine “interculturalità”, più che una moda linguistica, indica oggi l’esigenza, sentita dall’uomo contemporaneo, di aprirsi costruttivamente verso culture altre, per comprenderne usi e costumi, nella piena coscienza che non è più possibile vivere nell’ignoranza di quanto sta al di là dei più immediati confini. Uno specifico settore di studi, ha visto oggi la nascita di inedite interazioni tra ambiti disciplinari differenti quali le lingue, la storia, la filosofia, il diritto, la letteratura, l’economia, dando così immediata risposta all’esigenza di una preparazione capace di leggere in profondità atteggiamenti culturali diversi dai nostri.

In ambito interculturale, il teatro non può dirsi nuovo: da sempre luogo ove la società mette in discussione se stessa, inducendo lo spettatore a confrontarsi con le problematiche più scomode, il palcoscenico ha nei secoli dimostrato particolare attenzione per tutto ciò che sfugge alle regole consolidate dalla pratica quotidiana. Sin dai suoi albori, il teatro occidentale ha spesso posto riflessioni su ciò che appare diverso dalla nostra cultura, su ciò che inquieta in quanto non corrispondente alle nostre abitudini, su quegli aspetti che, in quanto diversi, possono divenire possibili modelli da assimilare. Se chiaro appare, in tale senso, il percorso operato dal teatro occidentale sin dagli inizi del XX secolo quando la seconda generazione di registi si volse alla tradizione dell’Oriente<sup>i</sup>, forse meno immediato può apparire il percorso interculturale seguito dalla nostra drammaturgia nei secoli più lontani. Ma bastino solo alcuni esempi per comprendere che l’interesse a dibattere sulla scena temi legati alla diversità culturale, sia stato presente sin dal mondo antico.

Quasi alle origini della storia del teatro si colloca una tragedia quale *Medea* di Euripide, che può essere letta come lucida riflessione su una cultura diversa da quella ufficiale, atto d’accusa contro una mentalità che demonizza una donna solo perché non appartenente alla propria città e perché incapace di comportarsi secondo schemi ritenuti familiari. Quello di

---

<sup>i</sup> A tale proposito bastino citare - fra le molte - le esperienze di Artaud che studiò le danze dell’isola di Bali, di Mejerchol’d che si interessò alla scena giapponese, o di Brecht che prese in considerazione la prassi teatrale cinese.

Medea è il dramma di un “diverso”, un emarginato che si fa portavoce di una cultura altra, che si rivela impossibile da interpretare perché mancano le armi per poterla leggere, analizzare e comprendere.

E storia di un “diverso” è anche quella narrata da Shakespeare nel suo *Otello*, opera più volte definita - in modo assolutamente riduttivo - tragedia della gelosia, ma che in verità offre numerosi spunti di meditazione sui rapporti, odiosamente utilitaristici, che legano il valoroso guerriero moro al potere dogale. Otello rimane in auge presso i veneziani fintantoché deve proteggere Cipro dalla minaccia turca; una volta passato il pericolo, egli viene messo rapidamente da parte per essere sostituito con un altro governatore, Cassio, di razza bianca e di origine veneziana. In un’ottica interculturale, Otello rivela, nel primo atto, di saper penetrare il mondo veneziano sino a farlo intimamente proprio<sup>ii</sup>; viceversa gli occidentali dimostrano la loro incapacità nel leggere i comportamenti di un uomo a loro lontano. E anche in quest’opera il teatro ci parla dell’incapacità degli uomini a comprendersi tra loro e ci dimostra come errori tragici possano nascere proprio dal mancato incontro tra le culture.

Il tema dell’incontro tra Oriente e Occidente, trattato attraverso uno spirito che oggi non esiteremmo a definire interculturale - ma che al tempo veniva indicato con il termine “tolleranza” - appare in uno dei più grandi testi del teatro tedesco del Settecento: *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*) di Gotthold Ephraim Lessing.

Ritenuto da molti una delle più geniali personalità dell’Illuminismo, Lessing legò fortemente la propria opera al teatro, soprattutto per quanto riguarda la nascita della tragedia borghese, nonché una concezione estremamente moderna dell’arte drammatica.

Nato nel 1729 a Kamez, in Sassonia, da un pastore protestante, Lessing studiò medicina e filosofia. Fu in seguito giornalista a Berlino e, tra il 1767 e il 1769, consulente presso il Deutsches Nationaltheater di Amburgo<sup>iii</sup>. A questa esperienza si riferisce l’importante volume *Hamburgische Dramaturgie* (*La drammaturgia d’Amburgo*), ove Lessing racconta le sue esperienze quale fondatore del primo teatro stabile tedesco. Gli ultimi anni li trascorse dedicandosi all’attività di critico teatrale, saggista e bibliotecario. Si spense a Braunschweig nel 1781.

---

<sup>ii</sup> Si vedano le capacità retoriche sfoggiate da Otello nel suo discorso di fronte al Doge, che rivelano profonda conoscenza non solo del linguaggio, ma anche degli usi e costumi occidentali.

<sup>iii</sup> Più precisamente fu “dramaturg”, ruolo questo tipico dell’area tedesca e inglese, che consiste, oltre che nella composizione di opere drammatiche per la compagnia, anche nella traduzione, revisione e adattamento di opere altrui e, soprattutto, nella pianificazione di un programma culturale e artistico.



Considerato, in ambito germanico, il maggiore pensatore dei suoi tempi, Lessing, attraverso le opere teatrali e teoriche, si fece portatore di inquietudini che avrebbero condotto alla nascita di un teatro nazionale tedesco e alla formazione dello *Sturm und Drang*, il movimento al quale appartennero grandi autori romantici quali Goethe e Schiller.

Le preoccupazioni di Lessing ruotavano attorno a una necessaria riforma della cultura tedesca, alla quale si legava strettamente il problema della nascita di uno stato nazionale e della formazione etica di una nuova classe dirigente. In tale contesto il teatro avrebbe dovuto assolvere a una importante azione pedagogica, portando sulla scena forti esempi morali. Tali esempi, tuttavia, non potevano essere attinti dal modello classicistico, considerato troppo lontano dalla società di fine Settecento, quanto piuttosto dal momento storico nel quale l'autore e il suo pubblico erano immersi. In questo senso, non è un caso che Lessing sia, assieme ad altri due grandi uomini di teatro - Denis Diderot e Carlo Goldoni - uno dei principali riformatori della scena teatrale europea settecentesca e uno degli autori cui si deve la nascita del dramma borghese.

Lessing iniziò la propria opera di rinnovamento con la tragedia borghese *Miss Sarah Simpson* (1755), interessante per l'ambientazione inglese contemporanea e per il linguaggio volutamente quotidiano. L'opera ottenne uno straordinario successo ed ebbe il merito di avvicinare al teatro, per la prima volta, un pubblico di estrazione borghese. Fece seguito *Minna von Barnhelm* (1767), ambientata sullo sfondo della guerra dei Sette Anni (1756-1763), che vede quali protagonisti due giovani innamorati appartenenti ad opposte fazioni. Ma soprattutto deve essere ricordata *Emilia Galotti* (1772), autentico punto di riferimento per la tragedia borghese europea, in cui il padre della protagonista sottrae la figlia alle basse voglie di un nobile, uccidendola.

Uno dei temi conduttori dell'opera di Lessing è quello della tolleranza, che ricorre più volte, non solo nel teatro, ma anche nell'opera filosofica, spesso trattato in aperta polemica con gli atteggiamenti della fede cristiana. Avvicinandosi a questo tema, Lessing affrontava uno degli argomenti più profondamente sentiti dalla cultura dell'Illuminismo (il *Trattato sulla tolleranza* di Voltaire è del 1763), ma anche uno dei più contrastati. La vis polemica che spesso accompagna alcune sue opere teoriche, spinse l'autorità ecclesiastica a inibirgli il permesso di pubblicare scritti di argomento teologico. Per nulla smarrito di fronte a tale divieto, Lessing aggirò abilmente l'ostacolo, riversando in un testo teatrale quelle teorie che erano state giudicate in contrasto con l'ortodossia protestante e addirittura pericolose da un punto di vista politico. Nacque così, negli ultimi anni di vita dell'autore, quello che viene considerato il più compiuto capolavoro dell'Illuminismo tedesco, quel *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*) che vide la luce tra la fine del 1778 e la primavera del 1779, quando venne dato alle stampe. Ma che, proprio a seguito del suo contenuto "scomodo",

approdò sul palcoscenico postumo, nel 1783, due anni dopo la morte dell'autore<sup>iv</sup>.

L'azione di *Nathan il saggio* è collocata a Gerusalemme, in un Oriente favoloso, al tempo della terza Crociata. Un giovane Templare è fatto prigioniero dai musulmani, ma Saladino, notata in lui una forte somiglianza con il fratello defunto, lo grazia poco prima dell'esecuzione. Nella stessa città vive il vecchio Nathan, uomo ricco e di religione ebraica, che il popolo, per il suo temperamento pacato, chiama il Saggio. Egli ha adottato e allevato in casa propria una ragazza di origini cristiane, la bella Recha. Un giorno la fanciulla, sul punto di morire bruciata, viene salvata dal Templare, ma questi rifiuta di vedere Nathan, che vorrebbe ringraziarlo. Quando finalmente i due si incontrano, il giovane, pur mostrando ostilità verso il mondo ebraico, rimane fortemente colpito dalla tolleranza del vecchio ebreo. Frattanto Saladino, convocato a corte Nathan, resta parimenti affascinato dalla saggezza di costui e gli offre la propria amicizia. Il Templare, rivista Recha, se ne innamora e, chiesta la mano della fanciulla a Nathan, ottiene una risposta vaga e inconcludente. Nathan, infatti, sospetta che Recha e il Templare siano fratelli, entrambi figli del musulmano Assad, defunto fratello minore del Sultano. Il Templare si reca allora dal Sultano, affinché lo aiuti a vincere le opposizioni di Nathan alle nozze ma, nella scena finale, i legami di parentela fra i personaggi vengono svelati e i protagonisti, ciascuno appartenente a una diversa religione, possono egualmente ricongiungersi in un fraterno abbraccio. Mentre sullo sfondo imperversa la Crociata che antepone fra loro musulmani, ebrei e cristiani in scontri sanguinosi, Nathan, Recha, il Sultano e il Templare riescono ad abbattere le eterne e insensate barriere che separano gli esseri umani, realizzando così l'utopistico sogno illuminista della tolleranza umana.

Pur nell'ambientazione medievale, *Nathan il saggio* rispecchia gli ideali dell'uomo del Settecento che, in gran parte, rimangono ancora oggi dei punti saldi cui tendere. Nella sua lineare semplicità, la storia narrata da Lessing ci offre la grande lezione della tolleranza, che si traduce nell'esigenza - oggi quanto mai sentita - di superare le barriere che dividono culture differenti, in vista di una reciproca comprensione. Comprensione che può avvenire solo se si posseggono le armi e la disposizione d'animo adatte per avvicinarsi al prossimo. In questo senso, Lessing pone il discorso sul delicato quanto difficile piano della fede religiosa, pervadendo il dramma di una sottile aura massonica, secondo la quale esiste una religiosità superiore alle varie manifestazioni storiche del sacro, che consente a uomini appartenenti a confessioni, culture, lingue e tradizioni differenti di riunirsi a discutere

---

<sup>iv</sup> La prima assoluta di *Nathan il saggio* si tenne a Berlino.

serenamente e senza limitazioni, sui grandi temi della fede, della morale e della civiltà.

A tale proposito è utile ricordare che Lessing, nell'ultima parte della vita, si avvicinò alla Massoneria. Fu iniziato nel 1771 presso la Loggia di Amburgo "Alle tre Rose Rosse", all'età di 42 anni e dieci prima di morire. Nel medesimo periodo cui attendeva alla composizione del *Nathan*, si dedicò anche alla stesura di quella che è la sua unica opera dichiaratamente massonica, i cinque Dialoghi *Ernst e Falk*, scritti fra il 1778 e il 1780. Due sono sostanzialmente i temi che rappresentano la ricerca di Lessing massone: da un lato la concezione dell'Essere Supremo quale elemento che garantisce nel mondo l'armonia e l'unità; dall'altro il tema del ruolo rivestito dall'uomo nella storia. Se, per Lessing, l'obiettivo dell'uomo è quello di raggiungere la verità, quello che più conta non è tanto la verità raggiunta, quanto piuttosto lo sforzo costante che l'uomo deve compiere per raggiungerla. Tale sforzo quindi nobilita l'uomo e ne rivela tutte le capacità interiori. Illuminante questa frase: «Se Dio tenesse nella sua destra tutta la verità e nella sua sinistra il solo tendere verso la verità con la condizione di errare eternamente smarrito, e mi dicesse: "Scegli", io mi precipiterei con umiltà nella sua sinistra e direi: "Padre, ho scelto: la pura verità è soltanto per te"»<sup>v</sup>. Viene così chiarita l'importanza sia della ricerca interiore, sia, soprattutto, del costante sforzo che l'uomo deve compiere verso il raggiungimento della tolleranza e della comprensione reciproca. Lo spirito dei cinque *Dialoghi massonici* è quello di dimostrare l'importanza del ruolo dell'educazione nella società civile: attraverso essa l'uomo impara dagli altri uomini quanto egli da solo non è in grado di comprendere.

Così come nel *Nathan*, anche nei *Dialoghi* Lessing affronta il tema delle tre grandi religioni monoteiste e l'eterno scontro fra cristiani, musulmani ed ebrei, che vorrebbero ciascuno ottenere il primato sugli altri. Da qui una serie di incomprensioni dovute al fatto che questi tre popoli si comportano «non come uomini di fronte ad altri uomini, ma come una certa specie di uomini verso un'altra specie di uomini, che contesta loro una certa superiorità morale, nelle cui basi essa vuol fondare dei diritti ai quali l'uomo, allo stato di natura, non avrebbe mai pensato»<sup>vi</sup>. Il bisogno di chiarire l'impossibilità di porre distinzioni tra gli uomini, conduce a quello che è il cuore di *Nathan il saggio*, la celebre leggenda orientale dei tre anelli, che il protagonista narra a Saladino in risposta alla difficile domanda su quale delle tre religioni monoteiste sia quella vera. Prima di morire, un vecchio non sapeva decidersi a quale dei suoi tre figli consegnare l'anello di famiglia che da generazioni veniva passato di padre in figlio. Decise allora

---

<sup>v</sup> G.E. Lessing, *Ernst e Falk. Dialoghi massonici*, Primo Dialogo.

<sup>vi</sup> G.E. Lessing, *Ernst e Falk. Dialoghi massonici*, Secondo Dialogo.

di fare due copie perfettamente uguali all'originale, tanto che nessuno era più in grado di distinguere quale fosse l'anello vero e quali i falsi. I tre figli, vistisi ingannati, ricorsero dal giudice, il quale spiegò loro che tutti tre gli anelli erano, al contempo, falsi e veri. Falsi perché nessuno di loro poteva più ambire a quell'unicità che era appartenuta all'originale. Veri perché in ciascuno di essi era rispecchiata l'immagine fedele dell'anello originario. Splendida metafora, questa, attraverso la quale Nathan spiega che tutte tre le religioni monoteiste sono il derivato di una identica e comune matrice. Ma anche splendida metafora del pensiero massonico che ammonisce gli uomini ad abbattere le barriere che li dividono e a perseguire ideali di assoluta e reciproca tolleranza.

Come ebbe a spiegare lo stesso Lessing in una lettera indirizzata nel 1778 al fratello Karl, il tema centrale del *Nathan* trova origine nella Terza novella della Prima giornata del *Decameron* boccaccesco, ove viene narrata la storia del ricco giudeo Melchisedech e di come questi, interrogato da Saladino su quale delle tre religioni monoteiste fosse quella vera, si traesse d'impiccio esponendo la leggenda dei tre anelli. Ma, per quanto simili, i due racconti - che a loro volta riprendono un'antica leggenda orientale - si differenziano per l'impianto ideologico. Mentre Boccaccio espone un caso di saggezza e arguzia, Lessing utilizza l'antica leggenda come efficace mezzo per sostenere il tema della tolleranza e, di riflesso, la disputa teologica contro la chiesa protestante tedesca.

Scritto in pentapodie giambiche, il dramma tuttavia non vuole porsi allo spettatore quale sterile polemica teologica: l'assenza di toni accesi e, anzi, una generale pacatezza, fanno di quest'opera un lavoro unico nel suo genere, uno spettacolo autenticamente commovente e dichiaratamente antieroico. La grande umanità di Nathan proviene da quella tendenza alla quotidianità che pervade tutto il dramma, da un linguaggio che, per quanto in verso, tuttavia rimane sempre legato a un tono medio e familiare. E, ancora, dalla modestia con cui il protagonista si presenta allo spettatore vestendo i panni del mercante, dalla pazienza e remissività dimostrate di fronte agli sfoghi e alle impertinenze degli altri. La saggezza di Nathan risiede quindi non solo nel suo pensiero, ma anche nel modo stesso di porsi, nel suo essere imperturbabile di fronte le sventure, nel controllo degli slanci o degli eccessi che viceversa caratterizzano il Templare, Recha e Saladino.

La ricchezza di Nathan, quindi, proviene non dai danari - che pure possiede in quantità - ma dal suo animo, da quella predisposizione alla tolleranza che egli elargisce senza mai lesinare. E non è un caso che il danaro chiesto in prestito da Saladino a Nathan, passi in secondo piano e l'amicizia tra i due nasca quindi non in base a un accordo finanziario, ma a seguito di una reciproca stima e comprensione.

Con *Nathan il saggio* Lessing riesce a esprimere compiutamente uno dei maggiori ideali dell'Illuminismo europeo, ossia il perseguimento della capacità di comprendere, allo scopo di giungere ad amare la diversità, nel

rispetto delle differenze e verso una universalità della cultura. In tale senso Lessing si fa interprete di una delle tematiche più dibattute del secondo Settecento, vale a dire il vivace bisogno che l'uomo di allora manifestava nel comprendere le distinzioni religiose, culturali e ideologiche che separano i popoli. Un bisogno, che se all'origine fu stimolato da quella tipica curiosità insita nell'uomo settecentesco, in seguito divenne un autentico percorso di ricerca volto a scoprire e comprendere le culture altre. Solo da questa comprensione, basata su uno studio costante, si può giungere alla tolleranza, che diviene, in altre parole, atteggiamento interculturale.

Letterato e filosofo, Lessing si volse ad analizzare le opposizioni che da sempre rendono difficile il dialogo tra Occidente e Oriente. Dispute religiose, interessi economici, ingerenze politiche, per lunghi secoli hanno innalzato barriere, spesso invalicabili, tra queste due realtà culturali. E nella volontà di comprendere, l'autore tedesco ha scelto la via dell'autocritica, evidenziando gli errori che sono propri della cultura cristiana, piuttosto che ricercare eventuali giustificazioni nei comportamenti altrui. Non è quindi casuale che Lessing, uomo di religione protestante, ponga in risalto gli errori ideologici compiuti dal Templare, colui che nel dramma rappresenta la cultura cristiana. Nella scena in cui Nathan e il giovane si incontrano per la prima volta (Atto II, scena V), l'atteggiamento sprezzante del Templare trae origine da una supposta superiorità della religione cristiana rispetto a quella ebraica.

Diverso - e, se vogliamo, più predisposto a una possibile comprensione - è l'atteggiamento del Sultano nei confronti di Nathan, al momento del loro incontro nella parte centrale del dramma (Atto III, scena V). Saladino infatti - al di là delle esigenze economiche che l'hanno spinto a convocare l'uomo ebreo - è mosso dal desiderio di conoscenza, dalla volontà di farsi spiegare da Nathan, uomo da tutti ritenuto saggio, quale sia il mistero delle tre religioni monoteiste. E in questa sua curiosità Saladino, uomo musulmano, non ostenta alcun atteggiamento di superiorità nei confronti della cultura ebraica e cristiana.

In ogni caso, l'umiltà e la tolleranza di Nathan conducono il protagonista e perdonare qualsiasi intemperanza, a ricercare sempre il lato positivo e le ragioni che spingono i suoi interlocutori a comportarsi in un determinato modo, se non addirittura ad anticipare i loro pensieri, sempre volgendoli in una prospettiva carica di positività. E in tale senso egli incarna l'esaltazione dell'amore verso il prossimo quale suprema virtù umana, unico mezzo per superare le barriere e penetrare completamente la dimensione culturale degli altri.

Dopo le prime rappresentazioni berlinesi del 1783, *Nathan il saggio* conobbe una prima debole affermazione nel 1801 a Weimar, nella rielaborazione che Goethe commissionò a Schiller. Tale revisione, se ebbe il merito di portare al pubblico un'opera dall'alto valore morale, tuttavia ne causò la perdita di alcuni aspetti, non ultimo quel tono di dimessa

quotidianità, sul quale tanto insistette Lessing. Negli anni seguenti il dramma venne sottoposto a nuove revisioni che ebbero lo scopo di rendere più duttile un testo che, sicuramente, non è di facile rappresentazione. Nella seconda metà dell'Ottocento, posto da parte qualsiasi tentativo di messa in scena, *Nathan il saggio* venne appiattito a sola lettura scolastica obbligatoria. Solo nel corso del Novecento ci si è tornati ad avvicinare all'ultima opera drammatica di Lessing, riportandola - seppure a lunghi intervalli - agli onori del palcoscenico.

*Gianni Ferracuti*

*Conditio humana:*

*Gli individui, le storie, gli dèi in María Zambrano*

*Filosofia e poesia*

In *Filosofía y poesía* María Zambrano descrive il conflitto tra il metodo d'indagine del filosofo e il contatto del poeta con la realtà, auspicando che questi due approcci così diversi possano trovare una loro articolazione o collaborazione:

Oggi poesia e pensiero ci appaiono come due forme insufficienti, e ci si presentano due metà dell'uomo: il filosofo e il poeta. Non si trova l'uomo intero nella filosofia; non si trova la totalità dell'umano nella poesia. Nella poesia troviamo direttamente l'uomo concreto, individuale. Nella filosofia l'uomo nella sua storia universale, nel suo voler essere. La poesia è incontro, dono, scoperta per grazia. La filosofia ricerca, indagine guidata da un metodo<sup>1</sup>.

Questo modo di impostare il problema dei rapporti tra poesia e filosofia è estremamente radicale e molto forte. Dire che nella poesia si trova direttamente l'uomo concreto, significa automaticamente che la poesia ha competenze in un ambito precluso alla filosofia: essendo, a suo modo, scientifica e metodica, la filosofia non giunge all'individuo, alla concretezza del singolo, ma si muove con concetti e leggi generali; definisce *ciò che è umano*, ma non *questo uomo particolare nell'unicità e irripetibilità della sua persona*. Di conseguenza la poesia non viene presentata come qualcosa di arbitrario e soggettivo, dove non c'è verità: può esserlo, ovviamente, perché non tutti i poeti si occupano della sapienza e della ricerca della verità sull'uomo; ma si dice, piuttosto, che la poesia ha gli strumenti per *presentare* direttamente l'individualità, la personalità, e dunque ha, per così dire, una sua *valenza sapienziale*. Ma nello stesso momento in cui alla poesia sembra essere riconosciuto il diritto di competere con la filosofia, il possibile conflitto tra le due viene decisamente sconfessato: nessuna delle due prospettive coglie la persona umana nella sua completezza. Se,

---

<sup>1</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México 1996, 13.

evidentemente, alla filosofia manca la concretezza individuale della singola persona, alla poesia manca l'aspetto generale, la rete concettuale della teoria, la struttura costruita dalla razionalità, l'ordine, in una parola, del pensiero. Dunque l'una disciplina ha bisogno dell'altra, che lo si voglia o no.

Questa necessità di tenere collegate, e non in conflitto, poesia e filosofia è a sua volta un'esigenza nuova, perché nella cultura occidentale, fin dal tempo di Platone, la poesia è stata cacciata dalla cittadella del sapere, con l'accusa di consistere solo in menzogne e finzioni: nel tempo, tutto ciò che non era strettamente razionale è stato escluso dal sapere. È probabile che in questa convinzione di María Zambrano si possa anche vedere un modo di riproporre una questione cara al suo maestro riconosciuto, José Ortega y Gasset, che l'aveva affrontata già nelle *Meditaciones del Quijote* (1914), descrivendo le differenze tra il *concetto* e la *sensazione*, e auspicando la loro articolazione in un'interpretazione corretta della realtà. Il mondo, diceva Ortega, ci si presenta, grazie alla sensazione, attraverso impressioni che, di per sé e senza alcuna interpretazione, sarebbero una fantasmagoria incomprensibile di luci e colori:

Le impressioni formano un arazzo superficiale, dove sembrano sfociare cammini ideali che conducono verso un'altra realtà più profonda. La meditazione è il movimento con cui abbandoniamo le superfici, come coste della terraferma, e ci sentiamo lanciati verso un elemento più tenue, dove non ci sono punti materiali di appoggio. Avanziamo attenendoci a noi stessi [...]<sup>ii</sup>.

La meditazione è il tentativo di estrarre intellettualmente la struttura delle cose:

Nella meditazione ci andiamo aprendo un cammino tra masse di pensieri, separiamo i concetti gli uni dagli altri, facciamo penetrare il nostro sguardo attraverso l'impercettibile interstizio che resta tra quelli più vicini e, una volta collocatili ciascuno al suo posto, vi lasciamo tese delle molle ideali che gli impediscano di confondersi di nuovo<sup>iii</sup>.

Direi che si tratta di un'operazione che si compie sulle percezioni, per andare alla ricerca di chiarezza. Chiarezza vuol dire infatti collegare le nozioni, che sono concetti, e le sensazioni, che sono una carnale esperienza della realtà, in un'unica formula chiara. Insomma, ci si tiene il punto di vista percettivo e quello sensibile, non perché siano due punti di vista da collegare in base a una teoria, ma perché nell'esperienza reale c'è una sola operazione con cui la persona percepisce e sente:

---

<sup>ii</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, in *Obras completas*, (sigla: OC) Alianza, Madrid 1987, 12 voll., I, 311-400, 350.

<sup>iii</sup> *ibidem*.



Se l'impressione di una cosa ci dà la sua materia, la sua carne, il concetto contiene tutto ciò che questa cosa è in relazione con le altre, tutto quel tesoro superiore con cui un oggetto risulta arricchito quando entra a far parte di una struttura. Ciò che c'è tra le cose è il contenuto del concetto. Orbene, tra le cose intanto ci sono i loro limiti<sup>iv</sup>.

Il problema dei limiti delle cose è l'immediato sviluppo di quanto si stava dicendo: se tra l'albero e il terreno c'è continuità di realtà, dove sta il limite che li separa? Nella realtà non c'è separazione; piuttosto

i limiti sono nuove cose virtuali interpolate e iniettate tra quelle materiali, nature schematiche la cui missione consiste nel marcare i confini degli esseri, avvicinarli perché convivano e nello stesso tempo distanziarli perché non si confondano né si annullino<sup>v</sup>.

Il concetto si presenta come l'espressione di una realtà (nel caso in questione della realtà-bosco, nella nota meditazione sul bosco che rappresenta il nucleo più importante delle *Meditaciones del Quijote*) attraverso uno schema ideale che non contiene la sensazione: il *concetto di bosco* non è di legno e, rispetto al bosco reale, è una specie di spettro che non potrà mai soppiantare la materialità, quasi considerandosi un'alternativa alla sensazione. «Dunque la missione del concetto non consiste nello sfrattare l'intuizione, l'impressione reale. La ragione non può, non deve aspirare a sostituire la vita»<sup>vi</sup>. Un concetto è uno schema che delinea i limiti ideali delle cose, le loro relazioni:

Senza il concetto non sapremo bene dove comincia e dove finisce una cosa. [...] Il concetto non ci darà mai quello che ci dà l'impressione, vale a dire la carne delle cose. Ma questo non obbedisce a un'insufficienza del concetto, bensì al fatto che il concetto non pretende un tale ufficio. Mai l'impressione ci darà quello che ci dà il concetto, vale a dire la forma, il significato fisico e morale delle cose. Dimodoché, se restituiamo alla parola percezione il suo valore etimologico - dove si allude a prendere, afferrare - il concetto sarà il vero strumento o organo della percezione e della presa delle cose<sup>vii</sup>.

Sensazione e concetto insieme ci danno la cosa concreta e sono gli strumenti del *salvataggio* delle cose stesse. L'opera di salvataggio, detto in maniera sintetica, è quell'operazione intellettuale con cui riusciamo a dare alle cose il loro significato, cioè un senso fermo e stabile, che non cambi ad

---

<sup>iv</sup> *ibid.*, 351.

<sup>v</sup> *ibid.*, 352.

<sup>vi</sup> *ibid.*, 353.

<sup>vii</sup> *ibidem*.

ogni momento della nostra vita: il salvataggio delle cose è la cultura. Cultura «è il fermo contro il vacillante, il fisso contro lo sfuggente, è il chiaro contro lo scuro. Cultura non è l'intera vita, ma solo un momento di sicurezza, di fermezza, di chiarezza»<sup>viii</sup>. La cultura parte dalla realtà, perché per noi la realtà è un mistero, un problema, e abbiamo bisogno di sapere a cosa attenerci per poter fare la nostra vita:

Chiarezza significa tranquillo possesso spirituale, sufficiente dominio della nostra coscienza sulle immagini, un soffrire d'inquietudine davanti alla minaccia che l'oggetto preso ci sfugga. Ebbene, questa chiarezza ci è data dal concetto. Questa chiarezza, questa sicurezza, questa pienezza di possesso emanano in noi dalle opere continentali e mancano di solito nell'arte, nella scienza, nella politica spagnole. Ogni attività di cultura è un'interpretazione - chiarimento, esplicazione o esegesi - della vita. La vita è il testo esterno, la ginestra ardente sul bordo del cammino dove Dio manda la sua voce. La cultura - arte, scienza, o politica - è il commento, è quel modo della vita in cui essa, rifrangendo su se stessa, acquista splendore e ordine<sup>ix</sup>.

Fin qui Ortega. Dunque, la ragione *non può aspirare a sostituire la vita*, ovvero il logos filosofico non può pretendere di *parlarne* in modo esauriente e definitivo. Serve un nuovo logos: Ortega lo cercherà prima attraverso la formula del *raziovitalismo*, poi come *ragion vitale*, ma nel concreto si tratterà di un'analisi rigorosa della *realtà radicale che è "la mia vita, la vita di ciascuno"*. Nelle *Meditaciones del Quijote* Ortega scrive la famosa frase che sintetizza, come una formula, il suo pensiero: "Io sono io e la mia circostanza". Questa frase ha tanti significati, ma a livello elementare vuol indicare intanto una interazione tra il soggetto e il mondo in cui vive. *Io e mondo* interagiscono e in questo consiste la vita umana. Ora, il fatto di vivere è il presupposto radicale di ogni conoscenza, perché, evidentemente, se io non esistessi, nulla potrei conoscere. Al tempo stesso, se posso conoscere una cosa qualunque solo nel momento in cui si presenta nella mia vita, allora questa mia conoscenza sarà condizionata dal modo in cui è fatta appunto questa vita: per esempio, non conosco gli ultrasuoni perché non li sento. In linea generale, si può dire, più come spunto di conversazione che come definizione formale, che Ortega è molto interessato a vedere il modo in cui *le cose si presentano dentro la vita umana*, per poter cogliere la verità, o almeno solo le strutture del mondo; invece María Zambrano sembra più interessata ad analizzare, e a comunicare, il modo in cui *l'io, nella sua intimità, reagisce alla presenza delle cose*: cerca quindi, più che le strutture della realtà esterna all'uomo, le voci che risuonano in lui interiormente - voci che, si badi bene, sono comunque dei *dati*, degli elementi di realtà che, se

---

<sup>viii</sup> *ibid.*, 355.

<sup>ix</sup> *ibid.*, 357.

non chiariscono gli oggetti, permettono di capire i soggetti: l'emozione che può causarci uno spettacolo naturale forse non è un dato che permette di conoscere la natura, ma è un elemento che permette di conoscere noi stessi come persone che hanno emozioni.

Seguendo questa suggestione, provo a descrivere alcuni temi del complesso pensiero di María Zambrano. Più che un saggio (per il quale a queste pagine mancano i requisiti minimi e indispensabili), metto insieme degli appunti, nati con uno scopo didattico, sperando che rappresentino un invito alla lettura dei testi originali.

Come dicevo, María Zambrano sembra sviluppare la tematica orteghiana del rapporto tra sensazione e concetto in direzione del contrasto tra il metodo filosofico e la scrittura poetica.

Di fronte all'immediatezza del reale, il filosofo si comporta in maniera strana, perché cerca di catturare qualcosa che *non c'è* in quell'immediatezza, ma è *necessaria*. Dunque si stacca dal presente per cercare qualcosa di permanente: l'Idea, l'essere, il concetto. Il poeta invece non compie questo passaggio, o questa lacerazione, perché, sia pure in modo diverso da quello del filosofo, è già riuscito a catturare il senso o l'aspetto permanente del reale. Il poeta «aveva intanto ciò che gli appariva davanti, davanti ai suoi occhi, alle orecchie e al tatto; aveva ciò che guardava e ascoltava, ciò che toccava, ma anche ciò che appariva in sogno»<sup>x</sup>. La filosofia rinuncia al carattere molteplice ed eterogeneo delle cose, mentre il poeta le coglie una ad una, senza poter rinunciare a nulla: qui sta il punto delicato, nel rapporto tra *unità* ed *eterogeneità*:

L'essere era stato definito anzitutto come unità, e perciò era occulto [...]. Le apparenze si distruggono le une nelle altre, sono in una perpetua guerra, chi vive in loro, muore. È necessario 'salvarsi dalle apparenze', prima, e salvare poi le apparenze stesse: risolverle, renderle coerenti con questa invisibile unità. E chi ha raggiunto l'unità, ha raggiunto anche tutte le cose che sono, perché in quanto sono, partecipano di essa, o, in quanto sono, sono unite<sup>xi</sup>.

Bisogna però dire che anche la poesia ha una sua unità: se si trattasse solo di restare dispersi nella molteplicità delle cose, non esisterebbe poesia, non esisterebbe neppure la possibilità di parlare delle cose, che implica una distanza da loro e una contemplazione: non ci sarebbero nemmeno le "cose", se dominasse un passivo perdersi in loro. Si può chiarire che tipo di unità sia ottenuta dal poeta, prendendo in considerazione la musica: «Ogni brano musicale è una unità, e tuttavia è composto solo di fugaci istanti»<sup>xii</sup>. Non è la

---

<sup>x</sup> *Filosofía y poesía*, cit., 18.

<sup>xi</sup> *ibid.*, 20.

<sup>xii</sup> *ibid.*, 21.

stessa unità cercata dal filosofo, ma è un'unità di creazione: si è costruito qualcosa di unitario e di eterno con ciò che è disperso e passeggero:

Così il poeta crea nella sua poesia un'unità con la parola, le parole che cercano di dare concretezza a ciò che è più tenue, alato e distinto di ciascuna cosa, di ciascun istante. La poesia è l'unità non occulta, bensì presente, l'unità realizzata, quasi incarnata. Il poeta non ha esercitato alcuna violenza sulle apparenze eterogenee, e senza alcuna violenza ha ottenuto l'unità<sup>xiii</sup>.

Ma l'unità del poeta è sempre incompleta e sempre gratuita. È l'unità di una *cosa*. La cosa del poeta non è mai la cosa concettuale del pensiero, ma la cosa complessissima e reale, quella fantasmagorica e sognata, quella inventata, quella che c'è stata e quella che non ci sarà più. Il poeta vuole la realtà, ma «la realtà poetica non è solo quella che c'è, quella che è; bensì quella che non è; abbraccia l'essere e il non essere in un'ammirevole giustizia caritativa, perché tutto, tutto ha diritto ad essere, anche ciò che non ha potuto essere mai»<sup>xiv</sup>.

### *Sul confine del divino*

María Zambrano ha cercato una scrittura che fosse nello stesso tempo poetica e filosofica: una scrittura che, senza rinunciare al rigore dell'analisi e alla chiarezza concettuale, cercasse anche la bellezza, il gioco delle allusioni metaforiche e la ricreazione poetica delle esperienze vissute. Uno dei migliori esempi di questa scrittura è *Claros del bosque*, opera complessa e di non facile interpretazione, ma anche affascinante e profonda.

*Claro del bosque* significa semplicemente "radura". Vedremo il senso metaforico dell'immagine della radura, ma occorre prima soffermarsi sulla parola *claro*. È una parola che ha molte accezioni, abbastanza coerenti, quasi fatte apposta per suscitare sensi metaforici, e María Zambrano la usa in modo complesso, facendo riferimento all'intera gamma dei suoi possibili significati.

Il *Diccionario de la Real Academia* fornisce, tra gli altri, questi significati alla voce *claro*:

a) come aggettivo:

1. *bañado de luz*;

---

<sup>xiii</sup> *ibid.*, 22.

<sup>xiv</sup> *ibidem*.

2. *que se distingue bien;*
3. *limpio, puro;*
4. *transparente;*

b) come sostantivo (come appunto nell'espressione *claro del bosque*):

1. *abertura, a modo de claraboya [=abbaino], por donde entra la luz:* insomma un'apertura che fa entrare la luce dall'alto;
2. *espacio sin árboles en el interior de un bosque;*
3. *espacio que media de palabra a palabra en lo escrito;*
4. *pausa, spazio, apertura, intermezzo, in qualcosa.*

Insomma, il *claro* è un'interruzione: nel caso positivo, è un'apertura. Se in *El hombre y lo divino*, come vedremo più avanti, il sacrificio consente la manifestazione del divino, cioè la sospensione del tempo ordinario e l'irruzione dell'eterogeneo nel mondo quotidiano, nel caso del *claro* si potrebbe pensare ad un movimento opposto, di ingresso dell'umano in una sfera superiore, in un *vuoto*, in uno spazio dove l'umano finisce e inizia il divino in tutta la sua purezza. L'importanza della dimensione simbolica del testo è chiara già all'inizio:

Il *claro del bosque* è un centro in cui non sempre è possibile entrare; lo si guarda dal confine e la comparsa di qualche orma di animali non aiuta a fare quel passo. È un altro regno abitato e custodito da un'anima. Qualche uccello avvisa e invita ad andare fin dove indica la sua voce. E le si obbedisce; poi non si trova niente, niente che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in questo istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata delle radure: non bisogna andare a cercarle, e neppure cercare nulla di loro. Niente di determinato, prefigurato, consaputo. E l'analogia della radura con il tempo può sviare l'attenzione<sup>xv</sup>.

Il bosco è qui, come nelle *Meditaciones del Quijote* di Ortega, una chiara metafora della vita umana, o almeno di una certa condizione umana: il muoversi nel mistero e nell'ignoto.

La mente corre subito alla selva selvaggia di Dante Alighieri, e in effetti il poeta è citato poco dopo, però non è necessario che la selva di cui parliamo ora sia selvaggia. Dante esprime la condizione di chi ha perso un orientamento, che precedentemente aveva: *si ritrova* nella selva, di colpo e senza saper come, *nel bel mezzo del cammino* della sua vita. Allude Dante a un momento di crisi che, dopo aver agito e deviato la persona dal suo cammino naturale, viene finalmente percepito e ci si rende conto, con

---

<sup>xv</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1990, 11.

sconcerto, che non si sa più dove si è, da quanto tempo ci si è persi, e per quale via si può tornare alla normalità: *nel bel mezzo del cammino*, il trovarsi nella selva e riconoscerla come *selvaggia* è già un risveglio, altro che le banalità erudite, che leggono nell'*incipit* della *Commedia* l'indicazione dei trentacinque anni di vita media dell'uomo, citando un Aristotele del tutto fuori luogo.

Orbene, il bosco di cui parliamo ora, a proposito di María Zambrano, non è necessariamente il bosco di un risveglio: va sdrammatizzato, e allora otteniamo la condizione *normale* dell'esistenza umana, in un mondo evidentemente gestibile e, altrettanto evidentemente, misterioso nella sua essenza stessa, e problematico quanto al suo significato.

È utile un confronto con il bosco di cui parla Ortega y Gasset, maestro a cui Zambrano fa costantemente riferimento, nella prima meditazione delle *Meditaciones del Quijote*. Scrive Ortega:

La selva e la città sono cose essenzialmente profonde, e la profondità è fatalmente condannata a convertirsi in superficie, se vuole manifestarsi. Intorno a me ora io ho una dozzina circa di querce austere e frassini gentili. È un bosco questo? Certamente no: questi sono gli alberi che vedo di un bosco. Il bosco vero è composto dagli alberi che non vedo. Il bosco è una natura invisibile -per questo in tutte le lingue il suo nome conserva un alone di mistero<sup>xvi</sup>.

Dunque la prima connotazione del bosco, per Ortega, è la profondità: si è nel bosco quando ci si accorge che gli alberi circostanti non sono tutto ciò che abbiamo intorno, ma soltanto una parte della nostra circostanza concreta: c'è un'altra parte, che non possiamo vedere proprio perché gli alberi in primo piano ce lo impediscono, che è composta di altri alberi... sicché, stando dentro un bosco, non riusciamo mai a vederlo tutto, ma sappiamo che c'è, che ci circonda:

Io posso ora alzarmi e prendere uno di questi vaghi sentieri, lungo i quali vedo i merli mentre li attraversano. Gli alberi che vedevo prima saranno sostituiti da altri analoghi. Il bosco si andrà scomponendo, sgranando in una serie di frammenti successivamente visibili. Ma non lo troverò mai nello stesso punto in cui mi troverò io. Il bosco fugge gli occhi<sup>xvii</sup>.

Il bosco è la realtà *completa*, mentre, standovi dentro, noi abbiamo notizia solo di una realtà parziale. Da qui il carattere misterioso di questa realtà, che sempre ci sfugge, sempre appare inesauribile e inafferrabile in una griglia di concetti definitiva e affidabile.

---

<sup>xvi</sup> *Meditaciones del Quijote*, cit., 330

<sup>xvii</sup> *ibid.*, 331.

Ortega svolge la metafora de bosco, come rappresentazione della condizione umana, in direzione della conoscenza. Il suo problema è: se ci si ritrova dentro un bosco, caotico e misterioso, come si comincia a mettere ordine, o meglio, per usare un'espressione più appropriata all'atteggiamento fenomenologico di Ortega: come fare chiarezza? Zambrano, invece, permane nella descrizione dei vissuti immediati suscitati dalla presenza del bosco e dalle analogie: si trova su un livello filosofico in cui è stato conquistato il superamento della fenomenologia astratta di Husserl (tra l'altro proprio grazie alle *Meditaciones del Quijote* di Ortega), e dunque può permettersi il lusso di restare in quell'atteggiamento che Husserl aveva chiamato naturale, spontaneo, ingenuo, e da cui si staccava per adottare la prospettiva lucida e riflessiva dell'analisi fenomenologica.

In questa condizione, per Zambrano, l'analogia tra la radura del bosco e il tempio si presenta in modo immediato e spontaneo, ma richiede precisazioni: «Un tempio, ma fatto da sé, da *Lui*, da *Lei* o da *Esso*, anche se l'uomo col suo lavoro o il suo semplice passo o ha progressivamente aperto o allargato». La radura presenta i caratteri del *centro*, cioè di un punto a partire dal quale si irradia qualcosa che, in questo contesto, non ha un carattere umano, e per questo rimane misterioso, non definibile.

Come si diceva, dal punto di vista semantico, la caratteristica principale del *claro* sembra essere la pausa, l'interruzione, insomma una specie di buco o di vuoto, che però ha un valore altamente positivo: lo spazio tra le parole permette di leggerle; l'apertura in un soffitto permette di far entrare la luce; perciò non si tratta della mera mancanza di mattoni o tegole, ma di una positiva apertura, di uno squarcio. Quando passiamo all'immagine della radura, questa positività del *claro* resta ovviamente nel *claro del bosque*: non si tratta semplicemente della mancanza di alcuni alberi, ma dell'apertura che permette l'irruzione di qualcosa. Solo che ora non sappiamo di cosa, perché ciò che si irradia è il divino, cioè una realtà di cui non possiamo avere esperienza diretta come di una singola cosa. Dio non ha problemi a capire l'uomo, perché, come creatore, può essere *intrinseco* a ogni realtà, pur restando trascendente; l'uomo invece è nell'impossibilità di capire Dio, perché non può sottrarsi ai suoi limiti creaturali, a meno che Dio non decida di manifestarsi, e quindi di adottare forme sensibili che lo rendono visibile o percepibile in qualche modo. L'uomo è *relativamente assoluto*, mentre Dio è *assolutamente assoluto*, secondo la suggestiva espressione di Zubiri. Ortega diceva che, proprio per questa eterogeneità, Dio *si dà da fare* per manifestarsi: ad esempio, bruciando in forma di ginestra ai bordi del cammino. Nel caso della radura, noi abbiamo una manifestazione particolare - e tuttavia è forse la più ovvia - della presenza del divino: il divino si presenta non con la mediazione di una forma che possiamo percepire, ma come una realtà differente da tutto ciò che è creato e mondano; e siccome noi possiamo capire e percepire solo ciò che è creato e mondano,

l'impressione che abbiamo di fronte a questa manifestazione è che ci si presenti un *vuoto*: non c'è niente.

Se ci si riflette un momento, questo *non esserci niente* è singolare, perché all'interno del reale mondano c'è sempre qualcosa. Dunque sentire un'assenza significa essere su una linea di confine, su un punto in cui il mondo umano raggiunge un limite e si manifesta l'eterogeneo come tale. Noi lo percepiamo come *la mancanza di qualcosa*, e diciamo volgarmente che non c'è niente, anche se una *mancanza* non equivale al nulla. Perciò dice Zambrano, descrivendo la situazione dell'uomo sul limitare della radura: «E rimane il nulla e il vuoto che la radura dà come risposta a ciò che si cerca». E aggiunge: «Ma se non si cerca niente, l'offerta sarà imprevedibile, illimitata»<sup>xviii</sup>.

Questa idea del divino come assenza non è una novità e appartiene alla tradizione mistica occidentale, oltre che a quella orientale, a cui si pensa immediatamente leggendo il termine "vuoto". Ortega aveva appunto parlato di Dio come di un grande assente, in questo senso positivo. Parlando della filosofia, intesa come un'attività consistente nel dire la verità delle cose, afferma che non si tratta di un dire qualunque,

ma del più solenne grave dire, un dire religioso, in cui poniamo Dio come testimone del nostro parlare, insomma, il giuramento. Ma la peculiarità di Dio è che, al citarlo come testimone in questa nostra relazione con la realtà consistente nel dirla, cioè nel dire ciò che è realmente, Dio non rappresenta un terzo. Infatti, la sua presenza è fatta di essenziale assenza; Dio è colui che è presente precisamente come assente, è l'immenso assente che brilla in ogni presente - brilla per la sua assenza - e il suo ruolo, in questa chiamata a testimone, che è il giuramento, consiste nel lasciarci soli con la realtà delle cose, in modo che tra queste e noi non c'è nulla e nessuno che le veli, copra, alteri od occulti; e il non esserci nulla tra le cose e noi è la verità. Maestro Eckhart, il più geniale dei mistici europei, chiama questo Dio 'il silente deserto che è Dio'<sup>xix</sup>.

Il divino, dunque, per Zambrano, si presenta nell'umano come *mancanza*: ciò vuol dire che non si presenta come certezza, ma come possibilità che non ci sia nulla, e come bisogno personale che, invece, ci sia un fondamento che salvi la vita e il suo significato oltre la morte. Ma perché, se non si cerca niente, si avrà una risposta? Noi possiamo cercare Dio prefigurandolo in qualche modo: è ciò che avviene nelle religioni; tuttavia, nel caso dell'incontro improvviso con l'apertura, con il *claro* che manifesta il *vuoto*, prefigurare significherebbe dare una forma e una limitazione, e dunque ottenere come risposta una forma e una limitazione che non sono il volto di Dio, ma la nostra immagine del divino. Si deve procedere piuttosto in un

---

<sup>xviii</sup> *Claros del bosque*, cit., 11.

<sup>xix</sup> *El hombre y la gente*, OC, VII, 69-272, 145.



modo paradossale: per eliminare la presenza del nulla e del vuoto, che minacciano di divorare la vita umana, bisogna creare il vuoto in se stessi, non immaginare e non domandare, fermandosi ad ascoltare ciò che viene:

Se non si cerca nulla, l'offerta sarà imprevedibile, illimitata. Giacché sembra che il nulla e il vuoto (o il nulla o il vuoto) debbano essere presenti o latenti di continuo nella vita umana. E [sembra che] per non essere divorati dal nulla o dal vuoto li si debba creare in se stessi [*haya que hacerlos en uno mismo*], si debba per lo meno fermarsi, restare in sospeso, nel negativo dell'estasi. Sospendere la domanda che crediamo costitutiva dell'umano<sup>xx</sup>.

Sospensione della domanda non è perdita di coscienza o disinteresse, ma sospensione (nulla di più) della fretta con cui l'attività mentale e la coscienza vogliono sapere: fretta che risulta d'ostacolo laddove l'oggetto d'indagine (il divino) non può essere colto dalla ragione umana, se non in misura limitata e, spesso, fuorviante. Bisogna sospendere l'attività razionale «per concepire silenziosamente, ed anche oscuramente» [*Claros del bosque*, 12]. Come il vuoto simboleggiato dalla radura non è un nulla, ma è positiva e attiva rappresentazione dell'Alterità, così il vuoto di razionalità creato nell'anima, sospendendo la domanda, non è una perdita di coscienza, ma è la positiva apertura di uno spazio che può essere occupato da altre voci. La radura è «chiarezza vivente», una chiarezza non abituale e altra, che può suscitare «il timore dell'estasi»: se questa paura vince, quella chiarezza non può più manifestarsi, e ci si ritrova ad essere intrusi, estranei. È quanto succede normalmente: la paura di aprirsi in risposta all'irruzione del divino, fa perdere il momento del contatto: la radura è stata, in qualche modo, ricondotta all'interno della realtà mondana e di quell'irruzione dell'alterità le rimane solo l'allusione, il rimando simbolico: «E tutto allude, tutto è allusione, e tutto è obliquo»<sup>xxi</sup>.

L'occasione del contatto mancato ha prodotto paura e turbamento. Come a Dante, quando infine può vedere Beatrice e non regge la visione. Allora la visione non dispone più della chiarezza, ma è incerta, tremolante, è uno sguardo al tempo stesso sveglio e addormentato, che coglie le cose come segni: ad esempio l'arcobaleno, che porta i colori del cielo fino in basso, «*entre lo oscuro y la espesura*» e qui crea «*un imprevisibile claro propicio*»; o il cielo, «*un cielo discontinuo, él mismo un claro también*»<sup>xxii</sup>. Così si insegue la divinità appena fuggita, da *claro* in *claro*:

---

<sup>xx</sup> *Claros del bosque*, cit., 11-12

<sup>xxi</sup> *ibid.*, 12.

<sup>xxii</sup> *ibid.*, 13.

Bisogna proseguire di radura in radura, di centro in centro, senza che nessuno di essi perda o neghi nulla. Tutto si dà inscritto in un movimento circolare, in circoli che si succedono sempre più aperti, finché si arriva là dove non c'è altro che orizzonte<sup>xxiii</sup>.

In *Meditaciones del Quijote* Ortega scriveva:

Quando arriviamo in una di queste piccole radure lasciate dal verde, ci sembra come se vi fosse stato un uomo seduto su una pietra, i gomiti sulle ginocchia, le mani sulle tempie, che proprio mentre stavamo per arrivare s'è alzato e se n'è andato. Sospettiamo che quest'uomo, fatto un breve giro, sia andato a mettersi nella stessa posizione non lontano da noi. Se cediamo al desiderio di sorprenderlo -sorprendere questo potere di attrazione che il centro dei boschi ha su chi vi penetra- la scena si ripeterà all'infinito. Il bosco è sempre un po' oltre il punto in cui stiamo noi. Da dove noi siamo è appena andato via e ne rimane la traccia ancora fresca. Gli antichi, che proiettavano in forme corporee e viventi le sagome delle loro emozioni, popolarono le selve di ninfe fuggitive. Nulla di più esatto ed espressivo. Mentre camminate, volgete rapidamente lo sguardo a una radura nella macchia, e troverete un tremito nell'aria, come se si apprestasse a riempire il vuoto lasciato fuggendo da un leggiadro corpo nudo<sup>xxiv</sup>.

Come se commentasse questa bella immagine orteghiana, Zambrano dice di questa corsa all'inseguimento del divino sfuggente:

In lontananza una figura è sul punto di mostrarsi sul confine della corporeità, o meglio al di là di essa, senza essere uno schema né un semplice segno. Figure che la visione desidera nella sua cecità mai vinta dalla visione di una figura luminosa o da uno splendore. Qualche animale senza favola osserva da questa lontananza. Qualche brandello si stacca da una bianchezza non vista, qualcosa, qualcosa che non è un segno<sup>xxv</sup>.

È come intravedere un regno dove significante e significato coincidono, dove nulla è un rimando o un simbolo (i simboli servono nel nostro mondo umano, come allusione all'altro mondo, divino), un regno dove l'amore non ha bisogno di sostegni, la natura non è perduta, e il tempo non trascorre: è quel centro vero, che in certi istanti viene riflesso dalle radure del bosco. «Ma ciò che è intravisto, scorto, o che è sul punto di vedersi, e anche ciò che si riesce a vedere, si danno qui nella discontinuità. Ciò che si presenta immediatamente si accende o svanisce o cessa. Ma non per questo passa semplicemente senza lasciare traccia»<sup>xxvi</sup>. Ciò che viene intravisto può diventare come la *nota* o notizia di un «ordine remoto», che offre un

---

<sup>xxiii</sup> *ibidem*.

<sup>xxiv</sup> *Meditaciones del Quijote*, cit., 331

<sup>xxv</sup> *Claros del bosque*, cit., 13

<sup>xxvi</sup> *ibid.*, 14.

percorso «a coloro che confidano nella passività dell'intelletto, accettandone l'irrimediabile discontinuità, in cambio dell'immediatezza della conoscenza passiva, con il suo conseguente e continuo patire»<sup>xxvii</sup>.

La passività dell'intelletto è la disponibilità massima a cogliere ogni comunicazione, voce, evocazione: rendere questo atteggiamento *metodico*, cioè farne un metodo, un cammino di conoscenza è certamente difficile, forse impossibile, perché si darebbe il caso di un metodo discontinuo, il che è quasi una contraddizione; tuttavia sarebbe l'unico modo di farsi carico dell'intera vita, senza lasciarne fuori nessuna zona. La cosa avrebbe un carattere *mistico*, cosa che il pensiero occidentale considera negativo, o quantomeno poetico. Ma queste esclusioni o scomuniche riguardano piuttosto le aule universitarie che la manifestazione della vita. Si va di aula in aula, come da una radura all'altra, sperimentando un'analogia discontinuità del pensiero e dell'attenzione, nella quale l'intravisto e il presentito si perdono, si sottraggono negli spazi tra le parole, nelle pause del tempo, nelle radure... Questo non fa sorgere la domanda sull'essere delle cose, ma un grido «destato dall'invisibile che passa solo sfiorando: Dove ti sei nascosto? Nelle radure non si va, come non va nelle aule il bravo studente, a domandare»<sup>xxviii</sup>.

### *Guardarsi dall'interno*

Nella prefazione alla seconda edizione de *El hombre y lo divino*, María Zambrano ricorda la centralità del rapporto tra umano e divino nella sua opera: dice che non è certamente nel suo pensiero «fare de l'uomo e il divino il titolo generale dei libri da me dati alle stampe, né di quelli che verranno stampati. Ma non credo che ve ne sarebbe un altro più adatto»<sup>xxix</sup>.

Questo generale tema del rapporto tra umano e divino è difficile da analizzare e richiede per Zambrano una scrittura che nasca dall'interno, cioè che si alimenti della propria vita interiore, che sia «*desde adentro*», anche se bisogna confessare che la visione *desde adentro* non è né facile né conseguibile in forma pura e piena, perché «il vedere dall'interno, se riuscisse, non sarebbe una visione soggettiva, ma una visione prodotta da uno sguardo che unifica, transcendendo l'interiorità e l'esteriorità»<sup>xxx</sup>.

---

<sup>xxvii</sup> *ibidem*.

<sup>xxviii</sup> *ibid.*, 17.

<sup>xxix</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, 9.

<sup>xxx</sup> *ibidem*.

Una tale visione richiama in qualche modo un elemento mistico: la sua caratteristica è infatti il superamento della scissione tra soggetto e oggetto e la riconquista di una loro superiore unità, che tuttavia non significa una confusione: «Oggetto e soggetto, dunque, verrebbero aboliti nella loro opposizione e nel loro procedere sempre separati, senza conoscersi mutuamente»<sup>xxx</sup>.

Per cercare di avvicinarsi a questa visione unificante e colta *desde adentro*, una strada è la scrittura, intesa come descrizione di ciò che intanto vediamo e proviamo, sapendo che in questa descrizione entrano *comunque* in gioco il pensiero e l'analisi. Poiché questa loro intromissione è nota, si può tentare di scrivere cercando di evitare, per quanto è possibile, l'interferenza della «coscienza di star scrivendo». Questo significa sia una scrittura che fluisce in modo quasi spontaneo e irriflesso, sia soprattutto, l'abbandono di una posizione di astratta analisi fenomenologica. La coscienza di stare scrivendo è infatti una coscienza fenomenologica, che si analizza e, come se si collocasse dall'esterno, osserva la situazione del soggetto. Più probabilmente, questo tipo di osservazione "come se" ci si trovasse all'esterno è il punto di nascita del soggetto, o meglio della sua separazione da un *continuum*, della produzione di sé come soggetto e del resto del mondo come oggetto. Abbandonare la coscienza di star scrivendo equivale ad immergersi nell'attività vissuta dello scrivere, senza pensare ad altro che a scrivere, in una condizione di unificazione con se stessi, di immersione completa nella propria attività. Di questa condizione si può dire che avviene nel tempo, perché il tempo non ci abbandona mai:

Perché il tempo è, in modo così dissimile da quanto si ripete abitualmente, quello che non ci abbandona. Ci sostiene, ci avvolge. E finché sostiene, il tempo alza ed eleva l'essere umano al di sopra della morte che sta sempre, lei prima che il nulla, lei e non il nulla, lì<sup>xxxii</sup>.

La persona umana, dunque, si confronta con la prospettiva della morte, non con il nulla: una morte che, in qualche modo, è anticipata e portata all'attenzione dal tempo, ma che, insieme, sembra essere esorcizzata proprio dal tempo che «innalza l'essere umano sopra la morte». Il tempo «media tra la morte e l'essere umano che ancora deve vivere»: «Il tempo è l'orizzonte che presenta la morte, perdendosi in essa»<sup>xxxiii</sup>.

Sembra di leggere tra le righe una presa di distanza dal pensiero di Heidegger e di un certo esistenzialismo che ne deriva, ad esempio Sartre, nella definizione di un rapporto tra il tempo e la morte più complesso di

---

<sup>xxx</sup> *ibid.*, 9-10.

<sup>xxxii</sup> *ibid.*, 11.

<sup>xxxiii</sup> *ibidem*.

quello, astrattamente teoretico, di Heidegger. Il tempo presenta la morte, innalza sopra la morte (frase non facile da intendere: non è un portare al di là della morte, e non è solo un sostenere in vita, ma anche un alzare, quasi fisicamente, la persona portandola su un punto di osservazione elevato, da cui scorgere un panorama che va oltre l'immediatezza: qui si vede, appunto, la morte), media tra la morte e la vita che ancora va vissuta, ma contemporaneamente il tempo si perde nella morte, mostrando che quest'ultima va oltre la temporalità. E siccome la morte non è identificabile con il nulla, ma con qualcosa che "sta lì", è presente prima e invece del nulla, questa sua dimensione metatemporale è, in fondo, un accesso nel mondo del divino: la morte va «oltre l'oceano del tempo, come un fiore inimmaginabile che si aprisse dal calice del tempo»<sup>xxxiv</sup>.

Naturalmente, il calice del tempo offre sempre e solo il presente, l'ora: il futuro (sia esso la morte, o qualunque altra cosa) «se non è ora, non è mai»<sup>xxxv</sup>. Perciò la scrittura solitaria, che avviene nel tempo, può attingere profondità abissali:

Lo scrivere da soli, senza finalità, senza progetto, perché sì, perché è così, può presentare il carattere di un'azione trascendentale, che non chiamiamo sacra solo perché si tratta di un'azione umanissima. Ma ha qualcosa del rito, dell'evocazione [*conjuro*] e, più ancora, dell'accettazione dell'ineluttabile presente temporale e del transitare nel tempo<sup>xxxvi</sup>.

### *Il divino e la nascita dell'umano*

Anche se a noi sembra normale, in realtà è da poco tempo che l'uomo si pone dinanzi alla storia senza tener conto di Dio o degli dèi; nondimeno siamo talmente abituati alla nostra prospettiva che non riusciamo più a metterci nei panni dell'uomo di altre epoche: sappiamo intellettualmente che in altri tempi il divino ha fatto parte intimamente della vita umana. Ma è chiaro che questa intimità

non può essere percepita a partire dalla coscienza attuale. Accettiamo la credenza - il 'fatto' della credenza -, ma è difficile rivivere la vita in cui la credenza non era una formula cristallizzata, ma era l'ispirazione vivente che in molteplici forme indefinibili, inafferrabili per la ragione, innalzava la vita umana, la incendiava o l'addormentava, portandola per luoghi segreti, generando 'vissuti', la cui eco

---

<sup>xxxiv</sup> *ibidem.*

<sup>xxxv</sup> *ibidem.*

<sup>xxxvi</sup> *ibidem.*

troviamo nelle arti e nella poesia, e la cui replica, forse ha dato origine ad attività della mente così essenziali come la filosofia e la stessa scienza<sup>xxxvii</sup>.

Ciò che viene messo in evidenza è il fatto che nel nostro tempo è vigente la *credenza* che gli dèi non intervengono normalmente nelle vicende storiche, mentre in altre epoche era vigente la credenza che tale intervento fosse normale. *Credenza* è qui un termine tecnico molto importante del pensiero orteghiano, che María Zambrano fa proprio. Ortega y Gasset distingue nettamente due fenomeni che, pur avendo luogo nella mente umana, sono molto diversi: le *idee*, e le *credenze*. Idee sono i pensieri che ci vengono in mente, le teorie scientifiche, le valutazioni che si originano nella nostra mente o che prendiamo da altri. Invece le *credenze* non sono la conclusione di un ragionamento o un'attività intellettuale, bensì sono proprio ciò da cui partiamo, ciò che per noi è così certo e radicato che non solo non lo mettiamo in discussione, ma lo confondiamo con la realtà stessa. Un esempio molto semplice può chiarire che cos'è una credenza: nel momento di uscire di casa, non ci viene il dubbio che fuori dalla porta non esista la strada, o che sia possibile passare attraverso la parete anziché attraverso la porta: non ci viene questo dubbio perché *crediamo* che esista la strada e che non si passi attraverso le pareti. Non si tratta di movimenti inconsci: se uno ci domandasse, saremmo pronti a spiegare che non possiamo passare attraverso la parete; ma neppure possiamo dire di pensare, in ogni momento e con piena coscienza: "ecco, ora io mi dirigo verso la porta e la apro, perché se non facessi così sbatterei la testa contro il muro". La credenza (che può essere giusta o sbagliata) è comunque un contenuto mentale, ma evidentemente lo è in modo diverso da un teorema di geometria: sta nella nostra mente in un altro modo e svolge un'altra funzione.

Nell'esempio che ho portato ho volutamente preso un caso in cui la credenza è assolutamente vera e non vale la pena di provare a dare testate sul muro per smentirla; ma non tutte le credenze sono così: la nostra vita è costruita su una miriade di credenze basiche che non mettiamo in discussione, perché per noi sono la struttura stessa della realtà - cose che crediamo con la stessa forza con cui siamo convinti che fuori della finestra c'è una strada, anche se al momento non la vediamo; cose tuttavia che non sono affatto così certe e affidabili. Per esempio, la nostra *credenza* che non esistano gli dèi. Dove sta scritto? chi lo può dimostrare? Dice Ortega: le credenze «non sono idee che abbiamo, ma idee che siamo. Più ancora: proprio perché sono idee radicalissime, si confondono per noi con la realtà stessa - sono il nostro mondo e il nostro modo di essere»<sup>xxxviii</sup>.

---

<sup>xxxvii</sup> *ibid.*, 13.

<sup>xxxviii</sup> J. Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, OC, V, 377-409, 384.

Ora, tornando a María Zambrano, noi abbiamo testimonianza storica del fatto che le popolazioni pre-moderne *credessero* in un rapporto con il divino all'interno della storia, però per noi questo rapporto è semplicemente un'*idea*, qualcosa che veniamo a sapere e giudichiamo *a partire dalle nostre credenze*, molto diverse: ad esempio la credenza a cui alludevo prima: che per noi non esistono gli dèi. E non abbiamo nessuna possibilità di rivivere l'esperienza interiore, lo stato di certezza e di evidenza che aveva l'uomo premoderno, quando affrontava la sua vita quotidiana *sapendo* che gli dèi interagivano con lui, e contando su questo. Un simile vissuto (*vivencia*) produceva forme di vita, emozioni, percorsi esistenziali e scoperte, tra cui forse la stessa cultura razionalista che ha tolto gli dèi dalla vita umana: la filosofia e la scienza.

Si noti che queste considerazioni di María Zambrano non intendono sostenere la tesi che esistono gli dèi e che sia, conseguentemente, falsa la visione moderna che considera la storia un terreno in cui l'uomo agisce in totale autonomia dalle potenze ultraterrene: ciò che si è detto finora resta infatti sul mero piano descrittivo. È vero che da poco tempo l'uomo vive senza contare sugli dèi e che non è possibile per lui rivivere le stesse credenze degli uomini di altri tempi. Ciò che dobbiamo fare, però, è renderci conto che anche noi, con la nostra cultura, *partiamo* da credenze previe, che andrebbero esplicitate e criticate. Non sarebbe giusto pensare, ad esempio, che il primitivo si affidava alle credenze, e per questo era primitivo, mentre noi ci affidiamo alla scienza, e per questo siamo civilizzati: la scienza è una credenza come un'altra, e se da un lato ci consente di risolvere migliaia di problemi, dall'altro ci impedisce di cogliere cause che non siano compatibili con la sua metodologia. Dice Zambrano: noi sorvoliamo su fenomeni che sono profondi, e cerchiamo spiegazioni «nelle cause che la nostra mente attuale considera le uniche reali, le uniche capaci di produrre cambiamenti»<sup>xxxix</sup>. Cioè, parlando di storia, le cause economiche o specificamente storiche. Di fatto, però, il vuoto lasciato dal divino, una volta espulso dalla storia, è stato occupato da altre entità.

Esemplare è il caso di Hegel, per cui a rivelarsi nella storia è lo Spirito, rispetto al quale l'individuo concreto è solo un attore, una maschera contingente. Lo spirito di Hegel non è il divino, ma è, paradossalmente, *la realtà umana*, distinta però dalla realtà individuale e personale di ciascuno: una umanità astratta e, per così dire, semi-divina. Dice Zambrano: la filosofia della storia di Hegel

era la rivelazione dell'uomo. E essendosi verificata questa rivelazione dell'uomo nell'orizzonte della divinità, l'uomo che aveva assorbito il divino, si credeva, anche

---

<sup>xxxix</sup> *El hombre y lo divino*, cit., 13

senza volerlo, divino. Si deificava. Ma, deificandosi, perdeva di vista la sua condizione di individuo. Non era 'ciascuno', quel 'ciascuno' che il cristianesimo aveva rivelato come sede della verità, ma l'uomo nella sua storia e, più ancora dell'uomo, l'umano. Nacque così questa divinità strana, umana e divina nello stesso tempo: la storia divina, ma fatta alla fine dall'uomo con le sue azioni e i suoi patimenti<sup>x1</sup>.

Con Hegel l'essere umano si emancipa dal divino, "ereditandolo", vale a dire divinizzando un'astratta umanità e perdendosi lui stesso, come individuo, nei meandri di questa astrazione. In altri termini, secondo Zambrano, l'allontanamento del divino dalla storia coincide con la perdita del valore della concreta e individuale persona vivente, che proprio nel divino, soprattutto nel Dio del cristianesimo, aveva raggiunto il possesso di una sua unità, di un suo "se stesso". Dunque la riscoperta del divino è, al tempo stesso, un ritrovamento dell'umano nella sua concretezza personale.

Come nasce la relazione tra l'uomo e il divino? Alle origini, per María Zambrano sta un sentimento umano che definisce «delirio di persecuzione»: gli dèi si occupano dell'uomo, gli si rivelano, lo condizionano, lo "perseguitano". Nella sua condizione iniziale l'uomo non si sente solo: al contrario, è circondato dalla pienezza della natura e degli altri esseri. Il mondo è *pieno* di cose, ma non si sa *di che* è pieno. La necessità primaria dell'uomo è dunque *vedere*: nel senso della visione intellettuale che identifica le cose, le connette, le individua all'interno del traboccante flusso di impressioni in cui sembra consistere una vita adamitica.

Si è detto che gli dèi omerici fossero personificazioni delle forze naturali, ma «perché fosse così sarebbe stato necessario che queste forze venissero sentite come tali. È stato piuttosto certo il contrario: le forze naturali, la "natura", è stata vista soltanto dopo che gli dèi nella loro perfetta raffigurazione l'avevano resa visibile»<sup>xli</sup>. «Giacché in principio era il delirio; il delirio visionario del Caos e della cieca notte. La realtà angoscia e non si conosce il suo nome. È continua, giacché riempie tutto»<sup>xlii</sup>. Gli dèi sono la prima identificazione che l'uomo scopre nella realtà; sono «l'immagine prima che l'uomo è capace di formarsi, cioè un'immagine sacra, che riapparirà sempre nel delirio dell'amore»<sup>xliiii</sup>.

Naturalmente, a partire dal nostro laicismo, ci domandiamo: perché la prima forma della relazione con la realtà, le prime identificazioni operate nella pienezza della natura, debbono essere gli dèi? È però piuttosto strano che noi sentiamo il bisogno di giustificare un fatto così abissale che

---

<sup>x1</sup> *ibid.*, 17.

<sup>xli</sup> *ibid.*, 29.

<sup>xlii</sup> *ibid.*, 29-30.

<sup>xliiii</sup> *ibid.*, 30.



definisce la stessa condizione umana, dato che dovunque, in tutte le epoche e le civiltà, troviamo dèi. «In principio era il delirio; vale a dire che l'uomo si sentiva osservato senza vedere. [...] Ma come in tutti i deliri umani è presente la speranza, in questo forse più che mai, trattandosi del primo delirio»<sup>xliv</sup>.

Nella sua forma primaria la realtà si presenta all'uomo in un completo occultamento: l'uomo stesso è nascosto a se stesso, deve rivelarsi vivendo, deve conoscersi diventando, e anche se non ci fosse nessuno che può osservarlo,

egli proietterebbe questo sguardo; lo sguardo di cui è dotato e che a mala pena può esercitare. Così lui stesso, che non può ancora guardarsi, si guarda a partire da ciò che lo circonda. E tutto lo guarda: gli alberi, le pietre, e soprattutto ciò che sta sopra la sua testa e permane fisso sui suoi passi, come una volta da cui non può fuggire: il firmamento e i suoi ospiti splendenti. E da ciò da cui non può fuggire, spera<sup>xlv</sup>.

Rivolge la sua speranza a quell'istanza superiore e non umana che avvolge l'uomo - istanza che lui non inventa, ma che ha trovato nella sua vita. Questa istanza è il sostrato da cui nascono gli dèi:

Gli dèi sono stati, possono essere stati inventati, ma non lo è la matrice da cui sono sorti un giorno, non lo è questo fondo ultimo della realtà, che poi è stato pensato e tradotto nel mondo del pensiero come *ens realissimus*. La somma realtà da cui emana il carattere di tutto ciò che è reale<sup>xlvi</sup>.

Nello stato più originale possibile, la realtà non è la qualità principale di ciascuna cosa, ma è «una irradiazione della vita che emana da un fondo di mistero; è la realtà occulta, nascosta; corrisponde, insomma, a ciò che oggi chiamiamo "sacro"»<sup>xlvii</sup>.

Dalla speranza deriva la trasformazione del rapporto con la realtà: per l'uomo che spera, il mondo non è più incubo e persecuzione, ma ha un aspetto benefico e positivo: è ciò che, successivamente, verrà chiamato grazia. Il terrore e la grazia sono le due forme primarie di persecuzione che corrispondono a due manifestazioni del sacro. La comparsa di un dio significa che è finita una lunga fase di rielaborazione del delirio: un dio è qualcuno a cui si può chiedere una spiegazione, come Giobbe nell'Antico Testamento o l'oracolo a Delfi; il dio apre la possibilità della domanda. Non è una domanda filosofica:

---

<sup>xliv</sup> *ibidem*.

<sup>xlv</sup> *ibid.*, 32.

<sup>xlvi</sup> *ibidem*.

<sup>xlvii</sup> *ibid.*, 32-33.

La comparsa di dèi come Apollo, e la rivelazione di Jahvè, indicano la comparsa di ciò che è più umano nell'uomo: il domandare, il farsi questione delle cose. Ma non sono certamente le cose inanimate a suggerire la domanda. Per quanto ne sappiamo, a nessun dio sono mai state presentate questioni che riguardano la conoscenza. L'ansia di sapere non si è mai trasformata in domanda agli dèi: "dimmi dio, che cosa sono le cose?"... La domanda rivolta alla divinità, rivelata o svelata poeticamente, è stata l'angosciosa domanda sulla propria vita umana<sup>xlviii</sup>.

Un modo universalmente attestato di mettersi in relazione con gli dei è il sacrificio:

Attraverso il sacrificio l'uomo entra a far parte della natura, dell'ordine dell'universo e si riconcilia o si rende amico degli dèi. Ma intendere così il sacrificio non significa affrontarlo a partire dalla nostra situazione attuale? Poiché la situazione dell'uomo moderno è quella della solitudine, l'isolamento, conseguenza del vivere secondo la propria coscienza, ci figuriamo che il sacrificio sia un ingresso nell'ordine della realtà. Ma l'uomo che scoprì il rituale di un qualunque sacrificio, non aveva bisogno di entrare nella realtà, bensì di uscirne; ciò che doveva conquistarsi era la solitudine, la libertà<sup>xlix</sup>.

Da qui l'idea del sacrificio come creazione di uno spazio vitale destinato all'uomo: affidare agli dèi qualcosa, perché essi gli lasciassero tutto il resto.

In secondo luogo, il sacrificio aspira a far manifestare gli dèi. Gli dèi sono sempre presenti, ma non si fanno vedere. La manifestazione del divino, quando avviene, è istantanea: l'istante è «un tempo in cui il tempo si è annullato, in cui si è annullato il suo scorrere, il suo passare»<sup>1</sup>. La manifestazione del divino è qualcosa che, nell'istante, cancella l'immediatezza, qualunque essa sia, e fa nascere al suo posto una realtà qualitativamente diversa. Questa realtà, in seguito, quando le religioni si sono formate, verrà riconosciuta come la realtà *vera*, la realtà in senso eminente. Questo però richiede che nella mente umana funzioni l'idea della *verità*, il che non avviene nelle fasi originarie, arcaiche, della vita umana; tuttavia la percezione della diversa qualità dell'istante, nel momento della manifestazione del divino, è netta.

Il sacrificio è l'atto, o serie di atti, che fa sorgere l'istante in cui il divino si rende presente. Questi istanti legati al rito sono un modo diverso di sentire il tempo, o meglio sono un modo di sentire l'annullamento del tempo:

A questi 'istanti' nati dal sacrificio corrisponderanno sempre le azioni in cui la realtà si rivela in modo originale/originario [*originalmente*]. Rappresentano atti

---

<sup>xlviii</sup> *ibid.*, 35.

<sup>xlix</sup> *ibid.*, 38-39.

<sup>1</sup> *ibid.*, 40.

originari della comparsa della realtà, ivi compresa la stessa realtà della vita umana, nella sua massima pienezza<sup>li</sup>.

Senza la manifestazione del divino, in qualunque forma sia avvenuta, l'uomo non avrebbe potuto conseguire nessuna forma di indipendenza, perché l'uomo ha bisogno non solo delle singole cose, ma anche di essere sicuro della realtà, cioè del carattere di realtà di ogni singola cosa. Questa certezza, ovviamente non può venire da una cosa qualunque, ma da un'entità che sia in grado di garantire per tutto intero l'universo e per ciascuna cosa o elemento al suo interno. Questa appunto la certezza che viene dal divino, istanza superiore che «configura la realtà [...]. La presenza degli dèi delinea con una certa chiarezza la diversità tra la realtà esistente attualmente e il mondo sacro più primitivo, e paradossalmente permetta che vada sorgendo il mondo profano»<sup>lii</sup>. In sostanza, se non interpreto male, l'apparizione del divino crea una certa distinzione (che non è necessariamente una separazione o una trascendenza) tra il mondo in cui si vive e si opera il sacrificio, e la sfera del divino: proprio perché il divino vi irrompe e svuota l'attualità riempiendola con la sua presenza, si delinea una distinzione e l'attualità, anche quando il divino non si manifesta, risulta dipendente o subordinata al divino stesso. È chiaro che dobbiamo sfumare queste affermazioni, riportandoci idealmente a un periodo in cui non esiste la concettualizzazione precisa di nozioni come trascendenza, dualismo e via dicendo: inizialmente, il rapporto tra il divino e il mondo è un problema che viene affrontato senza l'aiuto (o l'ostacolo) di soluzioni tradizionali elaborate da generazioni di studiosi. Però è evidente che il rito mette in contatto con qualcosa di superiore (il divino) e che questo divino, apparendo indipendente dalla natura, testimonia al tempo stesso che la natura è relativamente indipendente da lui, anche se subordinata e *animata* dagli dèi stessi. Ecco in che senso la scoperta del divino, dando un fondamento alla realtà delle cose reali, permette la comparsa, lenta e graduale, di un mondo umano.

#### *Lo sviluppo dell'umano: la coscienza storica*

«Avere la cosiddetta 'coscienza storica' è la caratteristica dell'uomo odierno. L'uomo è sempre stato un essere storico. Ma finora la storia la facevano solo alcuni: gli altri la subivano soltanto. Ora, per diverse cause, la

---

<sup>li</sup> *ibid.*, 41.

<sup>lii</sup> *ibid.*, 42.

storia la facciamo tutti insieme; la subiamo anche tutti, e tutti ne siamo diventati i protagonisti»<sup>liii</sup>.

L'uomo, per Zambrano, può porsi davanti alla storia in un duplice atteggiamento: attivo o passivo. La differenza, ciò che caratterizza l'attività, sta nell'accettare la responsabilità, ovvero nel vivere la storia moralmente. Essere passivi, essere trasportati o guidati da altri (il destino, gli dèi, il potere...) è forse un atteggiamento spontaneo e naturale, che ha termine quando si arriva all'estremo della sopportazione. Allora per l'uomo si manifesta la nuda realtà delle cose, le cose come veramente sono: per l'uomo «la realtà in quanto tale è visibile solo dopo che l'ha subita a lungo e come in sogno; in una sorta di incubo. Vedere la realtà come realtà è sempre un risvegliarsi ad essa. E accade in un istante»<sup>liiv</sup>. Con la realtà che è la storia è accaduta la stessa cosa: per moltissimo tempo, la maggioranza delle persone l'ha subita, senza poter decidere, agire, essere responsabile degli eventi. C'è sempre stato, in alcuni, il tentativo di contare attraverso la ribellione, ma la ribellione non dà garanzia di miglioramento delle condizioni storiche, perché ribellarsi può equivalere ad annullarsi, a far precipitare una situazione. L'unica possibilità, dunque, è allargare progressivamente la coscienza storica, attribuendo ad ogni persona le sue prerogative e riconoscendo le sue responsabilità: «Disporsi veramente a creare una società umanizzata», che non deve tributare alla storia, quasi fosse un'antica divinità, alcun sacrificio.

Questo movimento di allargamento della coscienza storica, cioè del numero di persone che partecipano ai processi decisionali e si assumono le responsabilità, è «l'esatto contrario di una "Rivoluzione"»<sup>liiv</sup>. La rivoluzione è stato il modo in cui l'uomo occidentale ha cercato di liberarsi della storia come incubo, della storia subita e imposta da minoranze: si è creduto che questo fosse possibile in modo istantaneo, con un atto rivoluzionario, perché ci si è illusi che il semplice risveglio alla realtà fosse di per sé sufficiente a cambiare il corso delle cose. Però, di fronte alla storia, come di fronte a qualunque realtà, il momento del risveglio è quello più pericoloso, perché se da un lato si esce dalla passività e dall'essere trasportato, trascinato, orientato dall'esterno, dall'altro si entra nella responsabilità, e allora bisogna decidere cosa fare della propria vita, e chi essere:

Questo istante, il primo del risveglio, è il più carico di pericoli, perché si passa dal sentire il peso del mostro dell'incubo al vuoto. È l'istante della perplessità che

---

<sup>liii</sup> María Zambrano, *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona 1988 11.

<sup>liiv</sup> *ibidem*.

<sup>lv</sup> *ibid.*, 13.

precede la coscienza e la obbliga a nascere. E [l'istante] della confusione, giacché nulla turba tanto quanto il ritrovarsi con se stessi<sup>lvi</sup>.

In sostanza, nella vita di condizione passiva, nella quale si subiscono gli eventi senza rendersi conto pienamente della realtà stessa, ad un certo momento ci si rende conto di qualcosa; prima di tutto ci si rende conto che l'atteggiamento precedente, di passività, era sbagliato; al tempo stesso, però, mentre quell'atteggiamento cade, ci si ritrova di fronte a una realtà problematica senza avere un piano o un'idea per affrontarla, e senza, in fondo, saper bene neanche cosa siamo noi stessi. Qui sta la condizione di perplessità, che costringe a fare l'unica cosa con cui la persona può affrontare un simile frangente: pensare, riflettere. Con la perplessità nasce dunque la consapevolezza - e nasce come consapevolezza di un problema, cioè: la coscienza e la confusione nello stesso tempo.

Probabilmente il presupposto di questa riflessione di Zambrano è lo schema teorico delineato da Ortega in *Ensimismamiento y alteración* e in *Meditación de la técnica*. Esaminiamo la prospettiva di Ortega riguardo a questi punti, che implicano anche una certa concezione della storia.

Ortega parte da un paragone rapido tra l'uomo e l'animale, e attribuisce a quest'ultimo, come condizione naturale, e pertanto inevitabile, qualcosa di simile alla "vita passiva" di cui parla María Zambrano. Scrive infatti Ortega:

La bestia, in effetti, vive nella perpetua paura del mondo e, contemporaneamente, nell'insaziabile appetito delle cose che vi sono e che vi appaiono. In entrambi i casi, gli oggetti e gli avvenimenti dell'ambiente circostante governano la vita dell'animale, attirandolo e conducendolo come una marionetta. Non è lui a governare la sua esistenza, non vive a partire da se stesso, ma è sempre attento a ciò che accade fuori di lui, all'altro da lui<sup>lvii</sup>.

Questo vivere a partire dall'altro da sé è, nella terminologia usata da Ortega, l'alterazione, dal latino *alter*, ed è un carattere costitutivo della vita animale. A pensarci bene, anche l'uomo si trova immerso nel mondo, circondato da cose che lo spaventano e lo incantano e delle quali si deve per forza occupare. Vi è però una differenza essenziale:

Che l'uomo può di quanto in quanto, sospendere la sua occupazione diretta con le cose, staccarsi dal suo contorno, non preoccuparsene e, sottomettendo la sua facoltà dell'attenzione ad una torsione radicale, incomprensibile zoologicamente, voltare le spalle al mondo e mettersi dentro di sé attendere alla sua propria intimità ovvero occuparsi di se stesso e non dell'altro da sé delle cose<sup>lviii</sup>.

---

<sup>lvi</sup> *ibidem*.

<sup>lvii</sup> J. Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*, OC, V, 289-315 299.

<sup>lviii</sup> *ibid.*, 300.

Questo è appunto il pensare o meditare: «Il potere di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi dentro di sé o, detto con uno splendido vocabolo che, esiste solo nella nostra lingua castigliana, che l'uomo può *ensimismarse*»<sup>lix</sup>.

Questo *immedesimarsi* (passi la traduzione) implica in primo luogo che ci si possa allontanare dal mondo senza rischio; e in secondo luogo, che si abbia un posto in cui stare una volta che si è virtualmente usciti dal mondo. «Però il mondo è la totale exteriorità l'assoluto fuori che non consente nessun altro fuori. L'unico fuori da questo fuori che è possibile, è precisamente un dentro, un *intus*, l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, che è costituito principalmente da idee»<sup>lx</sup>. Ovviamente non si tratta di un luogo fisico, bensì di una dimensione trascendente presente nella persona umana, è una "parte" dell'uomo che non coincide con il mondo naturale e fisico.

Ciò che l'uomo fa, una volta immerso, concentrato in se stesso, è elaborare piani d'azione e d'intervento sulla circostanza in cui vive, tentativi per modificarla, che sono ciò che Ortega chiama tecnica.

Poniamo per esempio che un uomo stia sentendo freddo. La realtà del freddo minaccia l'esistenza dell'uomo, ed è dunque evidente che, per vivere, questi abbia bisogno di una linea di attività di un repertorio di azioni che possiede e che mette in opera: scaldarsi, mangiare, camminare, ecc. Si tratta di necessità naturali, oggettive, della vita, che l'uomo riconosce e, proprio per questo, sente soggettivamente come necessità. Però si può dire che non si tratta di una necessità assoluta. Mentre una pietra, lasciata nell'aria, cade necessariamente, l'uomo può benissimo evitare di alimentarsi ed impegnarsi in un sciopero della fame fino alla morte. Le necessità oggettive e naturali, dunque, non sono la vita, bensì sono quanto è necessario per vivere, ed è da riconoscere che l'uomo vive perché vuole vivere.

Orbene, l'uomo pone un impegno così grande per vivere, che quando non può soddisfare le necessità della vita non si rassegna in alcun modo. Se la natura non gli fornisce i mezzi immediati per soddisfare una sua necessità, allora l'uomo pone in movimento una seconda linea di attività: se deve scaldarsi e non c'è fuoco a portata di mano, produce fuoco o costruisce un edificio, ecc. «Si noti che fare fuoco è un fare ben distinto dallo scaldarsi, coltivare un campo è un fare ben distinto dall'alimentarsi, e fare un'automobile non si identifica col correre»<sup>lxi</sup>. Quest'azione mirante a modificare la circostanza, questo impegno con cui l'uomo si sforza di vivere anche in assenza di condizioni favorevoli, indica che le necessità oggettive

---

<sup>lix</sup> *ibidem*.

<sup>lx</sup> *ibidem*.

<sup>lxi</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, OC, V, 316-375 322.

sono per lui "necessità per" la vita e non si identificano affatto con la vita. Anzi, nel momento in cui l'uomo ha pienamente risolto le sue necessità biologiche, si trova di fronte un grande ambito vitale composto da attività non necessitate fisiologicamente, ma appunto «le attività e la vita che egli considera come qualcosa di autenticamente suo: come la sua autentica vita»<sup>lxii</sup>.

È evidente che l'uomo non possa fare a meno di occuparsi delle sue necessità oggettive; non gli è dato di disinteressarsene completamente. Però egli non coincide completamente con la natura, non si identifica del tutto con essa:

Questo chiarisce un poco il fatto che l'uomo possa cessare provvisoriamente di occuparsi di queste necessità le sospenda e, distanziandosene, possa passare ad altre occupazioni che non consistono nella loro immediata soddisfazione. L'animale non può ritirarsi dal suo repertorio di atti naturali, dalla natura, perché coincide con essa, e non avrà al distanziarsene, un posto dove mettersi. Però l'uomo non è la sua circostanza, ma è soltanto sommerso in essa, e in certi momenti può uscirne, mettersi dentro di sé e raccogliersi, immedesimarsi. In questi momenti extra o sovranaturali di concentrazione, inventa ed esegue quel secondo repertorio di atti: fa fuoco, fa una casa, coltiva i campi, costruisce l'automobile<sup>lxiii</sup>.

L'insieme di questi atti con cui l'uomo interviene nell'ambiente che lo circonda, la tecnica, è esattamente il contrario dell'adattamento del soggetto all'ambiente: questo fatto, secondo Ortega, è già sufficiente a far sospettare che si tratta di un movimento che segue una direzione diversa da quella dei movimenti biologici e istintuali. La tecnica, da questo punto di vista, può essere considerata come il tentativo che l'uomo compie di liberarsi, in un certo modo, dalle sue necessità biologiche, per potersi dedicare a ciò che ritiene specificamente umano, per conquistare spazi vitali da occupare con la realizzazione della propria personalità.

In effetti la condizione stessa dell'uomo sulla terra richiede un intervento, perché l'essere nel mondo non è un passivo stare, ma è un fare o dover fare. La nostra esistenza nel mondo consiste nell'essere circondati tanto da facilitazioni quanto da difficoltà:

Infatti, se non incontrassimo nessuna facilitazione, lo stare nel mondo ci sarebbe impossibile, vale a dire che l'uomo non esisterebbe, e non vi sarebbe problema. Dal momento che incontra facilitazioni alle quali appoggiarsi, risulta che gli è possibile esistere. Però siccome trova anche delle difficoltà questa possibilità di esistere è costantemente ostacolata, impedita, posta in pericolo. Ne deriva che l'esistenza dell'uomo, il suo trovarsi nel mondo, non è un passivo stare: costantemente e per forza egli deve lottare contro le difficoltà che si oppongono a che il suo essere vi

---

<sup>lxii</sup> *ibid.*, 323.

<sup>lxiii</sup> *ibid.*, 323-324.

alloggi. [...] Diremmo dunque che all'uomo è data l'astratta possibilità di esistere, però non gliene è data la realtà. Questa deve conquistarsela lui, attimo per attimo: l'uomo, non solo economicamente, ma anche metafisicamente, deve guadagnarsi la vita<sup>lxiv</sup>.

In sostanza l'essere dell'uomo e l'essere degli animali (o del mondo) sono assolutamente diversi tra loro, tanto che la parola "essere" finisce col risultare equivoca e insignificante. L'uomo, indubbiamente, esiste, però non allo stesso modo di una pietra, la quale possiede una esistenza già fatta e non deve far nulla per stare nel mondo. L'uomo se non fa nulla muore;

L'essere dell'uomo e l'essere della natura non coincidono pienamente. Come si è visto, l'essere dell'uomo, possiede la strana condizione per cui in parte risulta affine alla natura, ma in parte no, è nello stesso tempo naturale ed extranaturale, una sorta di centauro ontologico, nel quale una porzione è immersa nella natura e l'altra mezza la trascende<sup>lxv</sup>.

Orbene, questa porzione extranaturale, a differenza di quella naturale che tende a realizzarsi da sé, non è affatto realizzata, ma consiste in una pretesa di essere, in un progetto di vita che sentiamo come il nostro vero io, la nostra autentica vita, la nostra personalità più vera. Nella radice stessa della sua essenza, l'uomo si trova nella situazione del tecnico: per lui vivere è soprattutto sforzarsi perché vi sia ciò che ancora non c'è: lui stesso. Insomma, in Ortega, tecnica è ogni sforzo che l'uomo compie per esistere pienamente: questo è il senso primo e radicale dal quale gli altri significati e gli altri usi della tecnica derivano per sviluppo o per corruzione. In assoluto, tecnica è la combinazione strana, drammatica, di due realtà eterogenee, l'uomo e il mondo, obbligate ad unificarsi perché l'uomo possa insertare nel mondo il suo essere extramondano. È evidente però che, se la tecnica serve per realizzare un programma di vita, tale programma è pre-tecnico: la tecnica non è vita, ma si situa sempre su un secondo piano e presuppone un uomo col suo progetto vitale.

### *L'uomo come ente storico*

Ogni persona vivente agisce, vive la sua vita, in un tempo e uno spazio rigorosamente precisabili, e questo dato, benché ovvio, ha delle conseguenze importanti. In primo luogo,

---

<sup>lxiv</sup> *ibid.*, 337.

<sup>lxv</sup> *ibid.*, 338.



ciascuno è soggetto, protagonista della propria intrasferibile vita. Nessuno può vivermi la mia vita; debbo io, per mio proprio ed esclusivo conto andar vivendomela, assorbendo le sue gioie, soffrendo fino all'ultimo le sue tristezze, sopportando i suoi dolori, fervendo nei suoi entusiasmi<sup>lxvi</sup>.

In secondo luogo,

è evidente che tutto quanto ci capita e abbiamo da vivere, capita e lo ha da vivere la persona dentro la sua vita e si converte ipso facto in un fatto della vita umana; cioè il vero essere, l'autentica realtà di questo fatto non è quello che esso sembra avere di per sé come evento bruto e isolato, bensì ciò che esso significa nella vita della persona. Uno stesso fatto materiale possiede le realtà più diverse, inserito in vite umane differenti<sup>lxvii</sup>.

Per l'uomo, vivere significa essere sempre in una circostanza, ritrovarsi immediatamente, e senza sapere come, immerso in un contorno che è il mondo ora presente, e nel quale, per reggersi in piedi, è necessario dover fare sempre qualcosa. Però il dover fare (*quehacer*) non è imposto dalla circostanza nello stesso modo in cui, ad esempio, al grammofoono è imposto un repertorio di dischi da suonare. Ciascun uomo deve decidere, in ciascun istante, ciò che va a fare, ciò che va ad essere nell'istante successivo, con una decisione che è intrasferibile e nella quale nessuno può farsi sostituire.

Il rapporto tra la vita umana e la circostanza oggettiva è indissolubile ed è la chiave di volta dell'antropologia di Ortega. La circostanza entra, come tale, nel novero degli elementi che costituiscono la realtà della persona:

Nella sua dimensione primaria, vivere consiste nel trovarmi io - l'io di ciascuno - nella circostanza, e non avere altro rimedio che vederla con questa. Però questo impone alla vita una seconda dimensione consistente nel non fatto che non esiste altro rimedio che accettare ciò che la circostanza è. Nella prima dimensione, ciò che abbiamo al vivere è un puro problema. Nella seconda abbiamo uno sforzo o tentativo di risolvere il problema. Riflettiamo sulla circostanza e questa riflessione ci fabbrica un'idea, piano o architettura del puro problema, del caos che è di per sé e primariamente la circostanza. Questa architettura che il pensiero pone sul nostro contorno interpretandolo la chiamiamo mondo o universo. Esso, dunque, non ci è dato, non è qui, bensì è fabbricato dalle nostre convinzioni. Non c'è maniera di illuminare un poco la realtà della vita umana, se non si tiene conto del fatto che il mondo o universo è la soluzione intellettuale con cui l'uomo reagisce ai problemi dati, inesorabili, inevitabili, posti dalla circostanza<sup>lxviii</sup>.

---

<sup>lxvi</sup> J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, OC, V, 9-164, 13.

<sup>lxvii</sup> *ibid.*, 18.

<sup>lxviii</sup> *ibid.*, 24.

Questo si ricollega all'idea che l'uomo non coincide con la natura (per questo la circostanza gli è problematica), e l'azione con cui egli forgia costantemente un orizzonte di interpretazioni per intervenire sulla struttura della circostanza è strettamente legata alla sua ansia di essere, al dramma con cui mette in gioco la sua personalità extranaturale. Nella circostanza, però, è da includere anche la dimensione del tempo. L'uomo non solo è ascritto ad un luogo dell'universo geografico, ma anche ad un momento del tempo storico, è sostanzialmente un ente storico:

La vita è il contrario dell'utopismo e dell'ucronismo; è dover stare in un certo qui e in un insostituibile ed unico ora. [...] Il presente del destino umano, presente nel quale stiamo vivendo, (o meglio, presente che siamo noi, s'intende le nostre vite individuali) è quello che è perché su di esso gravitano tutti gli altri presenti, tutte le altre generazioni. Se questi presenti ormai passati, se la struttura della vita in queste generazioni, fosse stata diversa, anche la nostra attuale situazione sarebbe diversa<sup>lxi</sup>.

La vita ci è stata data, ma non ci è stata data fatta, non è prefissata, non ne siamo semplici spettatori, non possiamo delegarla ad altri. Da un lato, vivere è per noi una fatalità dall'altro siamo forzati ad esercitare la nostra libertà questa vita che è il nostro essere consiste nel trovarsi forzati a decidere precisamente ciò che andiamo ad essere nel momento successivo. Questo essenziale paradosso significa che «nella radice stessa della vita c'è un attributo temporale: decidere ciò che andiamo ad essere; pertanto: il futuro»<sup>lxx</sup>. Questa apertura al futuro, però non è possibile se non si tiene presente che l'uomo, per decidere, deve comunque possedere qualche credenza e comunque segue un suo progetto: vale a dire che l'inserimento della dimensione del futuro tra le caratteristiche della persona umana è parallelo all'inserimento anche del passato.

Il passato «è passato non perché è avvenuto ad altri, ma perché fa parte del nostro presente, di ciò che siamo in forma di esserlo stati, insomma perché è il nostro passato»<sup>lxxi</sup>. La vita è costitutivamente «esperienza della vita», la nostra personale esperienza, è l'eredità che agisce attraverso di noi, come sostegno o come riferimento negativo. L'uomo va elaborando i suoi progetti e i programmi, e poi li prova nella vita, ne saggia il valore e i difetti, torna ad elaborare, lungo l'intero arco della sua storia, secondo una dialettica che non è la ragione logica, ma la ragione vitale o storica:

---

<sup>lxi</sup> *ibid.*, 45.

<sup>lxx</sup> J. Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, OC, VII, 273-438, 420.

<sup>lxxi</sup> J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, OC, VI, 13-50 39.

Per comprendere una vita umana, personale o collettiva, è necessario raccontare una storia. Quest'uomo o questa nazione, fa la tal cosa, perché prima ha fatto la tal altra e in tal altro modo<sup>lxxii</sup>.

Il presente non può essere compreso senza il passato, perché l'individuo umano non esaurisce in sé tutta l'umanità, non realizza da solo tutto il progresso possibile, non si esaurisce in un repertorio di comportamenti identico in tutti gli altri individui di tutti i tempi:

La sua umanità, quella che in lui comincia a svilupparsi, parte da un'altra che già si era sviluppata ed era arrivata al suo culmine; insomma, l'individuo aggiunge alla sua umanità un modo di essere uomo già forgiato, che egli non deve inventare, dovendo semplicemente installarsi in esso, partirne per il suo sviluppo individuale<sup>lxxiii</sup>.

Con questa essenziale storicità e con la conseguente visione sistematica della storia, il pensiero di Ortega si apre ad una dimensione metafisica, da non intendersi come una riflessione su un ipotetico e separato mondo "oltre" il reale, bensì come il significato profondo, e se vogliamo assoluto, di questo mondo e di questa vita umana.

Ogni sforzo conoscitivo parte da due presupposti: 1) che nell'insieme dei fenomeni vi sia un qualcosa che permette di conoscere i fenomeni singoli (esempio, le leggi fisiche); 2) che questo qualcosa possieda una consistenza razionale. Ciò equivale a dire che la conoscenza razionale parte da una opinione previa alla ragione stessa, rappresentando uno «stato di convinzione al quale l'uomo è pervenuto»<sup>lxxiv</sup>. L'uomo è arrivato a credere alla nozione di un essere delle cose,

per un cammino determinato, per il cammino unico che conduce a questa opinione e solo a questa, cioè in virtù di una serie di esperienze vitali, di tentativi e di correzioni successive, che l'uomo aveva fatto da solo e con la collaborazione delle generazioni anteriori, nella cui tradizione, conservata dalla comunità è nato e si è educato<sup>lxxv</sup>.

Un cammino unico esiste ogni qualvolta l'uomo, nella storia, arriva a qualcosa, vale a dire che il cammino storico che porta a qualcosa è unico, è immutabile, è quel che è stato, ed è stato tale che non è concesso a noi di modificarlo o immaginarlo diverso. Questa unicità ha una sua giustificazione metafisica, la quale, però non consiste in una forma di

---

<sup>lxxii</sup> *ibid.*, 40

<sup>lxxiii</sup> *ibid.*, 43.

<sup>lxxiv</sup> J. Ortega y Gasset, *Apuntes sobre el pensamiento*, OC, V, 517-547, 352.

<sup>lxxv</sup> *ibidem*.

storicismo, ma contempla l'essenziale libertà umana, la caratteristica che l'uomo possiede di essere artefice della storia, e di esserlo inevitabilmente. Però vivendo in un contesto, in circostanze storiche che ci sono date, che non siamo noi a scegliere, e che sono il punto attualmente presente di una linea storica immutabile che conduce a noi, cioè conduce a questo presente, semplicemente perché è stata come è stata.

Ogni epoca storica è inserita in una serie che, nel suo insieme, è il destino umano; «il destino umano costituisce una melodia in cui ciascuna nota possiede il suo significato musicale collocata nel suo posto tra le altre»<sup>lxxvi</sup>. Questo destino non è soltanto una somma degli eventi storici, ma possiede nella sua globalità un senso che evidentemente trascende i singoli eventi storici che lo realizzano. La storia è

la melodia del destino universale umano, - il dramma dell'uomo che è rigorosamente parlando, un *auto sacramental*, un mistero nel senso calderoniano, vale a dire un accadimento trascendente<sup>lxxvii</sup>.

È esattamente questo che dà un valore particolare al fatto che il cammino storico, la serie degli eventi, siano unici: perché quella linea che si è verificata, e non altre, delinea la sacra rappresentazione della vicenda umana, l'evento che, pur essendo storia, non si esaurisce nell'ambito del puro accadere, ma, come un "mistero" di Calderón, è lo svolgersi di un'azione, una trama, le cui radici sono trascendenti. Il senso complessivo che queste radici trascendenti forniscono alla storia, non solo si aggiunge al senso relativo posseduto da ogni singolo evento, ma addirittura, per Ortega, il senso pieno dell'evento è nella sua dimensione di trascendenza. Si tratta di un senso rigorosamente metafisico, però di una metafisica che ha una caratteristica particolare. Non si tratta di una regione metafisica concepita in forma statica, ma di una azione che si fa storia, una trascendenza che non si studia con i sillogismi. Essa è eminentemente la ragione storica degli eventi, e dunque, relativamente a ciò che è già accaduto, la si conosce raccontando, anziché ragionando in astratto. Si tratta, inoltre, di una metafisica nella quale l'uomo svolge un ruolo di primo piano, essendo co-autore della storia, in quanto agisce nelle circostanze concrete per adattare alle sue esigenze e per conseguire gli obiettivi fissati nei suoi piani d'azione:

La realtà storica, il destino umano, avanza dialetticamente, anche se questa essenziale dialettica della vita non è, come credeva Hegel, una dialettica concettuale

---

<sup>lxxvi</sup> *En torno a Galileo*, cit., 95.

<sup>lxxvii</sup> *ibid.*, 95

di ragione pura, ma precisamente la dialettica di una ragione molto più ampia, profonda e ricca di quella pura: quella della vita, della ragione vivente<sup>lxxviii</sup>.

### *La trascendenza nell'uomo*

La ragione vivente da un lato sembra presentarsi con caratteri di necessità, dall'altro appare perfettamente compatibile con la libertà umana. Anzi, proprio questa ne sembra la forza motrice. Questa apparente bizzarria si spiega con il fatto che la dimensione metafisica presente nella storia fa da pendant con la dimensione della trascendenza nell'uomo.

È stato Zubiri a parlare formalmente di una Realtà che è trascendente nelle cose e non trascendente rispetto alle cose, ma questa espressione si adatta perfettamente anche alla posizione di Ortega. Questi affrontò il tema del rapporto tra l'uomo e la trascendenza in un saggio del 1924, *Vitalidad, alma, espíritu* che è la premessa per comprendere il rapporto tra l'uomo e la storia. In esso, Ortega riprende, pur con una sua interpretazione personale, la tradizionale tripartizione della persona in tre zone - il corpo, l'anima, lo spirito. Per quanto riguarda il corpo, non lo considera alla stregua di un complesso biologico legato a determinismi e automatismi, cioè al puro funzionamento di una materia inerte o ad organi dati. Lo vede invece come manifestazione concreta di una vitalità certamente da definire, ma che non si esaurisce in ciò che grossolanamente viene considerato mondo fisico. In altri scritti del periodo, Ortega si ricollega a ricerche di laboratorio, notando come il funzionamento di organi presupponga la creazione e la conservazione degli organi stessi, e affermando che «la vita organizzata, la vita come uso di organi, è secondaria e derivata, è vita di seconda classe. La vita organizzante è primaria e radicale»<sup>lxxix</sup>.

Nella vitalità «si fondono - radicalmente il somatico e lo psichico, il corporeo e lo spirituale, e non solo si fondono, ma da essa emanano e di essa si nutrono»<sup>lxxx</sup>. Essa è una «sorgente» un «occulto tesoro di energia vivente», il «fondo dell'essere» che alimenta e anima la nostra realtà personale. Si tratta, insomma, di una realtà psicofisica, che comprende sia la sostanza materiale del nostro organismo, sia energie biologiche, processi impersonali

---

<sup>lxxviii</sup> *ibid.*, 135.

<sup>lxxix</sup> J. Ortega y Gasset, *Ensayos filosóficos*, OC, II, 273-314 282.

<sup>lxxx</sup> J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, OC, II, 451-480, 459.

della vita, meccanismi che sono il sostegno, l'ossatura della persona nella totalità delle sue dimensioni.

Naturalmente, questa dimensione è la base, la radice, la periferia della personalità, «la cima della persona, o meglio, il suo centro ultimo e superiore, l'elemento più propriamente personale della persona, è lo spirito»<sup>lxxxix</sup>.

Lo spirito è indissolubilmente legato all'autocoscienza, ed è definito come l'insieme degli atti intimi di cui ciascuno si sente vero autore e protagonista, come avviene, per esempio, quando diciamo: "io voglio". In tali casi, «questo risolvere e decidere ci appare come emanato da un punto centrale in noi, che è ciò che strettamente parlando deve essere chiamato "io"»<sup>lxxxix</sup>.

Tra l'autocoscienza che caratterizza lo spirito, e l'energia esuberante della vitalità si situa una zona intermedia,

più chiara della vitalità, meno illuminata dello spirito, e che possiede uno strano carattere atmosferico. È la regione dei sentimenti e delle emozioni, dei desideri, degli impulsi e degli appetiti: ciò che andiamo a chiamare, in senso ristretto, anima. Lo spirito, l'io, non è l'anima: si potrebbe dire che esso si trova come un naufrago immerso in questa, che lo avvolge e lo alimenta<sup>lxxxix</sup>.

Questa tripartizione, per Ortega, non è un'ipotesi teorica, ma un concetto descrittivo, è la denominazione di effettive realtà dell'essere personale, come risultano all'osservazione, indipendentemente da idee previe. Le tre dimensioni sono distinguibili, ma non separabili; la loro ferrea articolazione costituisce la struttura intima di quella realtà unitaria e non frazionabile che è l'uomo.

Grazie allo spirito, siamo partecipi di un mondo di verità:

Il nostro spirito non ci differenzia gli uni dagli altri [...]. Nel pensare o nel volere abbandoniamo la sfera dell'individualità ed entriamo a partecipare ad un orbe universale, in cui tutti gli altri spiriti sboccano e partecipano come il nostro. In tal maniera, pur essendo quanto di più personale vi è in noi - se per persona si intende essere origine dei propri - atti lo spirito, di rigore, non vive di se stesso, ma della Verità, della Norma, ecc., di un mondo oggettivo al quale si appoggia, dal quale riceve la sua peculiare costituzione<sup>lxxxix</sup>.

Una verità, in effetti, è pensata da ciascun uomo allo stesso modo, prescindendo dalle caratteristiche propriamente individuali e uniche della

---

<sup>lxxxix</sup> *ibid.*, 461

<sup>lxxxix</sup> *ibidem.*

<sup>lxxxix</sup> *ibid.*, 462.

<sup>lxxxix</sup> *ibid.*, 466-467.

persona. Lo spirito è la facoltà con cui penetriamo nella Verità e nella Norma, in tutti i campi della vita umana. Se questa sua oggettività non distrugge la persona, ciò accade perché lo spirito è, come si diceva, quasi immerso nell'anima, cioè nel soggettivo per eccellenza, la quale

forma un recinto privato di fronte al resto dell'universo che è, per così dire, l'ambito del pubblico. L'anima è dimora (*morada*), stanza, luogo riservato all'individuo, che in tal modo vive a partire da se stesso e sopra se stesso - e non a partire dalla logica o dal dovere - appoggiandosi sopra la Verità eterna e l'eterna Norma<sup>lxxxv</sup>.

Come spesso avviene, María Zambrano sviluppa il pensiero di Ortega in direzione dell'interiorità, cioè dell'analisi delle proprie emozioni più che dell'analisi delle realtà esteriori. Ortega coglie la perplessità come un momento con cui l'uomo progetta il suo intervento nel mondo; Zambrano la coglie come un momento di incontro con se stessi, con il proprio essere: «Cosa fare col mio stesso essere quando mi viene incontro?»<sup>lxxxvi</sup>. Nell'uomo che viene incontro a se stesso c'è un condannato, che ha patito la passività del passato e si è traviato, si ritrova in una situazione negativa, in una selva oscura; ma c'è anche uno sconosciuto, che reclama il suo diritto di esistere e il suo diritto al futuro:

Passato e futuro si uniscono in questo enigma. Non poteva essere altrimenti, dato che l'uomo si trova sempre così: venendo da un passato verso un futuro. E a tutte le condanne e gli errori del passato dà rimedio solo il futuro, se si fa in modo che questo futuro non sia una ripetizione, reiterazione del passato, se si fa in modo che sia veramente futuro [*porvenir*]. Qualcosa di inedito, ma necessario; qualcosa di nuovo, ma che emana da tutto ciò che è stato<sup>lxxxvii</sup>.

Come si diceva, oggi si è ampliata la coscienza storica: oggi i conflitti e i processi si presentano come problemi, cioè abbiamo coscienza della realtà nella sua storicità e l'uomo pretende di dirigere la sua storia.

Il primo carattere della situazione storica odierna, di cui abbiamo appunto coscienza, è la sua complessità. Mai si era presentato prima d'ora un elemento che caratterizza il nostro tempo e che, usando una terminologia che non esisteva ai tempi di María Zambrano, possiamo chiamare globalizzazione. L'intero mondo, oggi, o è un sistema, «o è un tipo di unità tale che bisogna tener conto della totalità per risolvere i problemi che

---

<sup>lxxxv</sup> *ibid.*, 467.

<sup>lxxxvi</sup> *Persona y democracia*, cit., 13.

<sup>lxxxvii</sup> *ibid.*, 14.

possono presentarsi in ciascun paese»<sup>lxxxviii</sup>. Questa interdipendenza globale non esisteva prima, o non se ne è mai avuta notizia o consapevolezza.

Viviamo in stato di allerta, sentendoci parte di tutto ciò che accade, sia pure come minuscoli attori nella trama della storia e nella trama della vita di tutti gli uomini. Non è il destino, ma semplicemente la comunità - la convivenza - ciò da cui sentiamo di essere avvolti: sappiamo di convivere con tutti coloro che vivono qui ed anche con quelli che sono vissuti. L'intero pianeta è la nostra casa<sup>lxxxix</sup>.

Tutto ciò che accade ha qualche ripercussione e la stessa vita appare sistematica: facciamo intanto parte del sistema chiamato genere umano. Certamente, ciò che costituisce ciascuna persona umana è l'averne un se stesso, una interiorità, una solitudine:

Nel fondo ultimo della nostra solitudine risiede un punto, qualcosa di semplice, ma solitario rispetto al resto, e da questo stesso luogo non ci sentiamo mai interamente soli. Sappiamo che esistono altri "qualcuno" come noi, altri "uno" come noi. [...] Ebbene, questo punto a cui riferiamo il nostro essere, lì dove ci rifugiamo, il nostro "io" invulnerabile, si trova in un ambiente in cui si muove, circondato dall'anima e avvolto nel corpo -strumento e muraglia. È in un ambiente che è il tempo. Il tempo, ambiente di tutta la vita<sup>xc</sup>.

Il tempo ci avvolge, ci mette in comunicazione, e ci separa. Ogni uomo coabita con gli altri in una zona del tempo.

Ma il tempo è continuità, eredità, conseguenza. Passa senza passare del tutto, passa trasformandosi. Il tempo non ha una struttura semplice, ad una sola dimensione, diremmo. Passa e resta. Passando [*al pasar*, che significa anche: accadendo] diventa passato, non scompare. Se scomparisse del tutto, non avremmo storia. Ma neppure avremmo storia se il futuro non stesse già agendo, se il futuro fosse semplicemente "non esserci ancora"<sup>xc</sup>.

Naturalmente, vi sono diverse forme di convivenza: la famiglia, ad es., è una convivenza diversa dalla scuola; e in ciascuna di esse abbiamo un diverso modo di vivere il tempo: i momenti dell'amicizia, dell'amore, dei doveri sociali, non sono identici, non sono lo stesso tempo, o passare il tempo allo stesso modo. Tempo storico è propriamente il tempo della convivenza sociale.

Il tempo della vita sociale è discontinuo, è marcato da ritmi: ad esempio il calendario delle feste religiose nelle comunità antiche. È tempo

---

<sup>lxxxviii</sup> *ibid.*, 16.

<sup>lxxxix</sup> *ibidem*.

<sup>xc</sup> *ibid.*, 17.

<sup>xc</sup> *ibid.*, 18.



programmato, a differenza del tempo della solitudine e dell'intimità, che è tempo sottratto alla vita sociale, e dunque conquistato anticamente solo da pochi individui o privilegio di classi agiate. È il tempo dell'*otium*, che per il mondo latino era qualitativamente superiore all'altro, al tempo sociale, che apparteneva al *negotium*, cioè *nec-otium*. Il tempo dell'intimità, cui è legato il pensiero, «è qualcosa che l'individuo ha realizzato appartandosi, conquistando distanza, allontanandosi da tutto quanto lo circondava per trovare, nella solitudine, un istante prezioso, che è quello del pensiero»<sup>xcii</sup>. Disporre del proprio tempo è stato inizialmente un privilegio, poi una conquista che, nella cultura occidentale, si è generalizzata. Un momento chiave in questo cammino si è avuto sul finire del mondo antico, grosso modo all'epoca dell'ellenismo, quando si manifesta una forma molto acuta di coscienza storica, e viene in primo piano la convinzione dell'unità del genere umano. Compaiono allora con chiarezza i tre tempi fondamentali della vita umana: la convivenza familiare, la convivenza sociale, legata al tipo di società a cui si apparteneva, e la convivenza di tutti gli uomini in quanto individui. Sotto questi tre modi del tempo e della convivenza sta la solitudine della persona, il nucleo irriducibile del "se stesso", che ha la responsabilità di decidere della propria vita.

In effetti, anche se stiamo sempre venendo da un passato e andando verso un futuro, questo muoversi nel tempo non è sempre uguale, perché ci si può muovere restando quanto più possibili aderenti al passato, oppure, nelle epoche di crisi, staccandosene il più possibile. In ogni caso, però, la coscienza di compiere questo movimento ci fa capire che la formazione, le caratteristiche del futuro dipendono dalle nostre scelte e rientrano nella nostra responsabilità. Come si diceva, questa assunzione di responsabilità, questa consapevolezza, finalmente raggiunta, che si è responsabili della storia, è la caratteristica essenziale del momento, ed è ciò che rende possibile, infine, sperare in una storia etica. Ciò significa, intanto, una storia in cui si mostri *lo humano*, la realtà umana.

Il concetto di *humanidad* in Zambrano è complesso. Con ogni evidenza non si fa riferimento a caratteristiche biologiche ma ad una dimensione profonda, costitutiva, le cui manifestazioni sono ciò che chiamiamo cultura. Le culture umane manifestano l'*humanidad*, cioè il fatto che nella stessa costituzione dell'individuo c'è qualcosa che si manifesta producendo religione, arte, economia, complessità di vita sociale. Dal punto di vista strettamente biologico, di ciò che è propriamente natura, le differenze tra noi e un uomo della pietra sono irrilevanti; ma l'uomo della pietra iniziava a costruire mondi e vite, cioè iniziava a manifestare le sue potenzialità, e proprio per questo non poteva manifestarle tutte insieme. Perciò dice

---

<sup>xcii</sup> *ibid.*, 20.

Zambrano che «la storia non avrebbe senso se non fosse la rivelazione progressiva dell'uomo. Se l'uomo non fosse un essere nascosto che deve andarsi rivelando. Ed egli stesso ha dovuto scoprirlo un giorno»<sup>xciii</sup>. «Non è facile dire ciò che intendiamo per "umano"»<sup>xciv</sup>. L'uomo stesso ha dovuto scoprirlo, attraverso due modi principali. Anzitutto rispetto a Dio o agli dèi, quando ha osato porre domande sulla sua sorte e sulla sua condizione (ad esempio nel Libro di Giobbe). In secondo luogo, quando si pone in cammino l'uomo stesso, con le sue forze: Buddha, Lao-tze, i sette sapienti in Grecia (tra cui Talete e Pitagora); in questo caso non compare all'orizzonte un dio, come quello biblico che scende a parlare con Giobbe, ma un cammino (*tao*). «Aprire una strada è l'azione più umana di tutte, è ciò che è proprio dell'uomo, qualcosa di simile al mettere in funzione il suo essere e al tempo stesso manifestarlo»<sup>xcv</sup>. E questa azione è contemporaneamente azione e conoscenza, decisione e speranza: è un'azione morale:

Qualunque sia questo cammino, è sempre pensiero. È il pensiero che nasce dall'equilibrio tra fiducia e sfiducia. Un'azione, infine, in cui si raccoglie un lungo passato di esperienze negative in un istante di illuminazione. In questa chiarezza istantanea come un lampo, diventa visibile una situazione, la situazione di qualcuno che, muovendosi nell'erroneo, si muove anche come errante. [...] Qualcuno dice: "Non è possibile continuare così". È il primo passo: la percezione del negativo, di quanto sia impossibile la situazione. Ma non sorgerà solo da questo momento l'azione che apre la via. La via si apre quando si chiarisce l'orizzonte. L'orizzonte creatore dello spazio-tempo. Chi cammina errante non ce l'ha, per questo non ha direzione. E l'orizzonte, a sua volta, si scopre solo per l'azione di qualcosa, una sorta di punto focale vivente che, per la sua lontananza e inaccessibilità, attrae e fa una specie di vuoto<sup>xcvi</sup>.

Il mondo era pieno di dèi quando Buddha ebbe la sua illuminazione, trovando un senso che quegli dèi non gli davano più. Era pieno di idee, quando Cartesio ebbe la sua illuminazione, trovando l'idea che dava un senso alle altre, il principio. Ma questo punto focale, quello in cui si radica il raggio che illumina, è distante, «è al di là del fine di ogni vita»<sup>xcvii</sup>. Solo dopo viene l'azione, perché quando si è mostrato un fine lontano appaiono anche le finalità immediate, che danno chiarezza alla circostanza.

Queste scoperte creano le culture, interpretazioni del mondo al cui interno si vive come se non ci fosse altro da scoprire; ma non è così, perché il passare del tempo mostra le crepe di quella cultura che si credeva

---

<sup>xciii</sup> *ibid.*, 29-30.

<sup>xciv</sup> *ibid.*, 30.

<sup>xcv</sup> *ibid.*, 31.

<sup>xcvi</sup> *ibid.*, 31-32.

<sup>xcvii</sup> *ibid.*, 32.

definitiva, e si hanno momenti di crisi, in cui questa cultura non appare più in grado di risolvere i problemi umani. E occorre aprire una strada nuova. Tuttavia, in questo succedersi di fasi c'è un senso, c'è nonostante tutto la progressiva rivelazione dell'umano. Non si tratta di pensare, nei termini del progressismo ottocentesco, che comunque la situazione dell'uomo migliora sempre, perché la storia sta lì a dimostrare che non è vero affatto. Si tratta invece di capire che, anche attraverso gli errori e le tragedie, ciò che appare nella storia progressivamente è l'umano dell'uomo: nei suoi aspetti belli e generosi, ma anche nei suoi aspetti tragici e maligni. Per questo la storia è, non può non essere, responsabilità ed etica:

La storia non è un semplice accadere di eventi, ma ha una sua trama, proprio perché è dramma; ne deriva che il suo scorrere non sia solo continuità, ed esistono passaggi, situazioni limite in cui il conflitto non può restare, e il conflitto più minaccioso di tutto è quello che proviene da una società non sufficientemente umanizzata, non adatta a che l'uomo prosegua la sua alba interminabile. È stato visto senza dubbio, e il crimine, i crimini, sono già stati commessi. Dunque è l'ora della conoscenza. Il che implica la conversione della storia tragica in storia etica qui in Occidente<sup>xcviii</sup>.

L'umanizzazione della storia, che è anche l'umanizzazione della società, ha un nome ben preciso: è la democrazia. E della democrazia María Zambrano dà una definizione bellissima, forse la più bella in assoluto: «È la società in cui non solo è permesso, ma è anche richiesto, l'essere persona»<sup>xcix</sup>. Tutto dipende, dunque, da cosa significhi realmente questa parola: persona.

### *La persona*

Anche per la definizione della persona è utile ricordare un tema particolarmente caro a Ortega y Gasset: la vocazione o progetto vitale. Ortega parla del tema della vocazione in molte pagine; ad esempio, nel *Prólogo a una edición de sus obras*, del 1932:

In ogni istante, che lo vogliamo o no, dobbiamo decidere ciò che saremo, cioè quello che faremo nell'istante successivo. Nel far qualcosa, ciò che veramente facciamo è la nostra stessa vita, dato che la facciamo consistere in questa occupazione. Ne deriva che l'uomo si ritrova sempre sollecitato dalle più varie

---

<sup>xcviii</sup> *ibid.*, 38.

<sup>xcix</sup> *ibid.*, 133.

possibilità di fare, di essere occupato. Di rigore, si ritrova sperduto in esse e costretto a scegliere [...] Uno sceglie se stesso tra molti possibili "se stesso"<sup>c</sup>

Da questa possibilità di scelta deriva il problema dell'autenticità, che è sentita come una necessità reale e inderogabile, e non come un problema intellettuale formulato a posteriori. Semplificando: se io posso concretamente diventare tanto farmacista quanto carabiniere, ho evidentemente il problema di sapere chi sono: se sono colui al quale piace fare il farmacista, o colui al quale piace fare il carabiniere, o piace fare una terza cosa, o è indifferente fare l'una o l'altra; in tutti i casi sono "colui al quale piace fare...", e non posso prescindere dal sapere chi sono:

Corriamo sempre il rischio di preferire un "se stesso" che non è quello autentico o il più autentico, e in tal caso la nostra decisione equivarrebbe a un suicidio, a una falsificazione. Tra i molti fare possibili, l'uomo deve trovare il suo e decidersi, risoluto, tra ciò che si può fare, per ciò che bisogna fare. Questo è espresso nella profonda parola spagnola *quehacer* [daffare]. In ultima analisi siamo il nostro daffare. Tuttavia, la maggior parte degli uomini è allegramente occupata a fuggirlo, falsificando la propria vita, non ottenendo che il proprio fare coincida con il proprio daffare<sup>ci</sup>.

In questa fuga, l'uomo si smarrisce, diventa eterodiretto e si mette in balia di elementi estranei al suo vero essere. Ora ecco il punto chiave:

L'uomo è libero, lo voglia o no, perché lo voglia o no è costretto a decidere in ogni istante ciò che sarà. Ma, in secondo luogo, la libertà non può consistere nello scegliere tra possibilità equivalenti, cioè nel fatto che esse -le possibilità- sono ugualmente libere. No. La libertà acquista il suo carattere peculiare quando si è liberi di contro a qualcosa di necessario; è la capacità di non accettare una necessità. Qui tocchiamo la radice tragicomica della nostra esistenza, la situazione paradossale in cui si trova l'uomo, che l'uomo è, a differenza di tutte le altre creature<sup>cii</sup>.

La libertà non può essere ontologicamente connotata come indifferenza tra le scelte possibili: nessuno è indifferente di fronte all'alternativa tra vivere a casa sua ed essere portato in campo di concentramento. Oltre a scegliere, l'uomo deve compiere la scelta che faccia coincidere la sua libertà con ciò che realizzerebbe la sua autenticità, cioè con il suo destino. La libertà è un perenne tentativo di divenire ciò che si è. Ogni persona

deve scoprire qual è la sua propria autentica necessità; deve trovare se stessa e poi risolversi ad essere se stessa. Da qui la sua consustanziale perplessità. Da qui anche il fatto che solo l'uomo abbia un 'destino'. Perché il destino è una fatalità che si

---

<sup>c</sup> J. Ortega y Gasset, *Prólogo a una edición de sus obras*, OC, VI, 342-354, 348.

<sup>ci</sup> *ibid.*, 349.

<sup>cii</sup> *ibidem*.

può accettare o no, e l'uomo, anche nella situazione più difficile, ha sempre un margine per scegliere tra accettarla o cessare di essere, e questo margine è la libertà. La perplessità è il modo in cui nell'uomo si presenta la coscienza che davanti a lui si erge sempre un imperativo inesorabile. Sempre si ritrova con un daffare latente, che è il suo destino. Tuttavia, non è mai sicuro in concreto di cosa sia ciò che deve fare<sup>ciii</sup>.

Bisogna fare il nostro daffare. Il suo profilo sorge nel confronto della vocazione di ciascuno con la circostanza. La nostra vocazione preme sulla circostanza, tentando di realizzarsi in essa. Ma questa risponde ponendo condizioni alla nostra vocazione. Si tratta dunque di un dinamismo e di una lotta permanenti tra il contorno e il nostro io necessario<sup>civ</sup>.

Ed è in questa concretissima lotta che l'uomo è spinto ad attivare le sue facoltà mentali: «Il pensiero è l'unico tentativo di dominio sulla vita che ho possibilità o necessità di fare»<sup>cv</sup>.

L'autenticità e il progetto vitale non sono elementi riducibili ad altri o derivati da qualcosa: sono elementi originari, che non si costituiscono nella storia, anche se si mostrano nel corso dell'esistenza storica. Ortega dice di più: il fare con cui realizzo la mia autenticità è l'unico fare metafisico concesso all'uomo. Allora, se metafisica è l'ambito del fondamento, cioè del divino, la realizzazione come fare metafisico è un'esperienza del sacro. E siccome la realizzazione è un processo concreto nel tempo e nello spazio, risulta che l'atto storico umano è inquadrato a sua volta in un significato metafisico della storia, in una metastoria, in un progetto globale che la storia realizza. Alla fine, la storia risulterà un'operazione teandrica.

Non è semplice comprendere come dalla vocazione, o dalla storia e dalla società, si passi alla metafisica, per giunta a una metafisica nuova, senza che nel passaggio vi sia alcunché di mistico, come Ortega si preoccupa spesso di avvertire. Intanto possiamo notare che il progetto vitale, la missione che ci ritroviamo addosso, implica due termini: uno, colui che realizza la vocazione; l'altro, colui che progetta o chiama: il già citato Fondamento. Questo permette il tentativo di vedere la vocazione dalla sua radice.

Il termine «missione» compare in uno di quei saggi tipicamente orteghiani in cui il Nostro, dovendo trattare un tema specifico, ne approfitta e lo usa come supporto per considerazioni di più vasta portata: *Misión del bibliotecario*, del 1935. Ortega vi usa il termine missione come sinonimo di progetto vitale:

---

<sup>ciii</sup> *ibid.*, 350.

<sup>civ</sup> *ibidem*.

<sup>cv</sup> *ibid.*, 352.

Missione, intanto, significa ciò che un uomo deve fare nella sua vita. In tal senso, la missione è qualcosa di esclusivo dell'uomo. Senza uomo non c'è missione. Ma questa necessità, a cui l'espressione 'dover fare' allude, è una condizione molto strana e non assomiglia affatto alla costrizione con cui la pietra gravita verso il centro della terra. La pietra non può evitare di gravitare, ma l'uomo può benissimo non fare ciò che deve fare. Non è curioso questo? Qui la necessità è quanto di più opposto a una costrizione: è un invito. È possibile qualcosa di più galante? L'uomo si sente invitato a prestare il suo assenso al necessario... Ciò che l'uomo deve fare, ciò che l'uomo deve essere, non gli è imposto ma proposto<sup>cvi</sup>.

Naturalmente, l'uomo deve giustificare a se stesso la scelta, deve scoprire quale tra le sue azioni possibili in quell'istante dà più realtà alla sua vita, possiede più significato, è più sua. Se non sceglie questa, sa che ha ingannato se stesso, che ha falsificato la sua stessa realtà, che ha annullato un istante del suo tempo vitale. Ogni volta che prendiamo una decisione,

vedremo sorgere davanti a noi l'immagine di ciò che dobbiamo fare questa sera, che a sua volta dipende da quello che dobbiamo fare domani, e tutto questo, in definitiva, dipende dalla figura generale della vita che ci sembra essere la più nostra, quella che dobbiamo vivere per essere più autenticamente chi siamo. In tal modo, ogni nostra azione esige da noi che la facciamo scaturire dall'anticipazione totale del nostro destino, e derivare da un programma generale per la nostra esistenza<sup>cvi</sup>.

L'uomo deve realizzare il suo essere, che sceglie col meccanismo già descritto: rappresentandosi immaginativamente molti tipi di vita e sentendosi chiamato per uno di essi:

Questa chiamata che sentiamo verso un tipo di vita, questa voce o grido imperativo che ascende dal nostro fondo più radicale, è la vocazione. In essa all'uomo non è imposto, bensì proposto ciò che deve fare. E per questo la vita acquista il carattere di realizzazione di un imperativo. È in mano nostra il volerlo realizzare o no, essere fedeli o essere infedeli alla nostra vocazione. Ma essa, ciò che dobbiamo veramente fare, non è nelle nostre mani. Ci viene inesorabilmente proposta. Ecco perché ogni vita umana ha una missione. Missione è questo: la coscienza che ogni uomo ha del suo più autentico essere che è chiamato a realizzare. Dunque, l'idea di missione è un ingrediente costitutivo della condizione umana, e poiché prima dicevo: senza uomo non c'è missione, ora possiamo aggiungere: senza missione non c'è l'uomo<sup>cvi</sup>.

Dunque non siamo noi a produrre la vocazione; piuttosto, ontologicamente, noi siamo progettati, ciascuno secondo il suo personalissimo disegno. Aleggia, in qualche modo, il problema della realtà progettante, cioè del fondamento dell'uomo:

---

<sup>cvi</sup> J. Ortega y Gasset, *Misión del bibliotecario*, OC, V, 204-234, 210.

<sup>cvi</sup> *ibidem*.

<sup>cvi</sup> *ibid.*, 212.

Non ci siamo dati la vita, ma piuttosto essa ci è data; ci ritroviamo in essa senza sapere come né perché; ma questa realtà che ci è data - la vita - risulta che dobbiamo farcela noi stessi, ognuno la sua<sup>cix</sup>.

Questa frase, tra le più frequenti nell'opera di Ortega, indica il luogo in cui si radica il quehacer umano, come ovvia caratteristica di una realtà data ma non compiuta. Metafisicamente, l'uomo non è autosufficiente, ma indigente; non è in grado di fondarsi su se stesso, e perciò implica la realtà dante.

Il maggior daffare umano è proprio la ricerca dell'autenticità in mezzo a un mare di possibili tentazioni, alterazioni, distrazioni. «La vita dà un gran daffare e il più grande di tutti è quello di riuscire a fare ciò che bisogna fare»<sup>cx</sup>.

La tigre odierna deve essere tigre come se non fosse esistita nessuna tigre prima di lei; non si giova delle esperienze millenarie fatte dai suoi simili nel fondo sonoro della foresta. Ogni tigre è una prima tigre, deve iniziare dal principio il suo mestiere di tigre. Ma l'uomo odierno non inizia ad essere uomo, bensì eredita già le forme di esistenza, le idee, le esperienze vitali dei suoi predecessori, e parte dunque dal livello rappresentato dal passato umano accumulato sotto i suoi piedi. Di fronte a un problema qualunque, l'uomo non si ritrova solo con la sua personale reazione, con ciò che alla buona gli passa per la testa, ma con tutte o molte reazioni, idee, invenzioni dei suoi predecessori<sup>cx</sup>.

Questo implica naturalmente un modo d'essere non parmenideo: l'uomo è per essenza cambiamento. Scrive Ortega in un articolo dedicato a *Vives* (1940) che, se prendiamo il termine "natura" nel senso positivista, allora l'uomo non ha una natura:

Risulta che l'uomo non ha natura -nulla in lui è invariabile. Al posto della natura ha la storia, cosa che non possiede nessun'altra creatura. La storia è il modo di essere proprio di una realtà la cui sostanza è, precisamente, la variazione; pertanto il contrario di ogni sostanza. L'uomo è insostanziale<sup>cxii</sup>.

Nel pensiero greco, il cambiamento avviene sullo sfondo di una sostanza, substrato che permane sempre identico a se stesso. Ne deriva una frattura ontologica, per cui ogni realtà è composta da una parte invariabile e una parte variabile o accidentale. Questo è inapplicabile alla persona umana:

---

<sup>cix</sup> *ibidem*.

<sup>cx</sup> *ibidem*.

<sup>cx</sup> *ibid.*, 222.

<sup>cxii</sup> J. Ortega y Gasset, *Vives*, OC, V, 493-507, 495.

L'uomo è libero... per forza. Altrimenti, dovendo fare un passo, resterebbe paralizzato perché nessuno ha deciso per lui in quale direzione fare il passo successivo. Con eccessiva frequenza l'uomo è un asino, ma non è mai l'asino di Buridano<sup>cxiii</sup>.

Il fatto basilico è che l'uomo non coincide con la natura. Ciò che è naturale, ha già il suo essere: dovrà al massimo attuarlo, sviluppandone le potenzialità, ma possiede già il repertorio delle sue potenze, o poteri fin dal momento della sua nascita. Il caso di un animale è chiarissimo: appena nasce ha già tutti i suoi istinti ed è pienamente inserito nel meccanismo stimolo-risposta. L'uomo non ha questa definizione o delimitazione, ed è dunque, in senso positivo, in-finito: qualcosa in lui, la parte più importante, sfugge alla natura, alla storia, alla vita sociale.

Scrive María Zambrano: «Qualcosa nell'essere umano sfugge e trascende la società in cui vive. Se non fosse così, ci sarebbe stata una sola [forma di] società»<sup>cxiv</sup>, come ad esempio avviene nel mondo animale, con le api, le scimmie, ecc. Paradossalmente, esiste la storia perché è l'uomo che la produce, e la produce perché, non identificandosi mai con la circostanza in cui vive, con l'ambiente, produce ciò che gli manca per realizzare se stesso. «L'animale e la pianta non producono la natura che li circonda, l'ambiente in cui vivono. Lo modificano e trasformano, certamente, giacché lì dove appare la vita si produce una trasformazione»<sup>cxv</sup>: anche la vita animale trascende in qualche modo l'ambiente, nel senso che lo usa per conservarsi, però, come dice María Zambrano richiamando *Ensimismamiento y alteración* di Ortega, solo nell'uomo si dà pienamente la dimensione non naturale dell'interiorità, dello spazio in cui è solo:

Essere uomo è essere persona, e persona è solitudine. Una solitudine dentro la convivenza<sup>cxvi</sup>.

Il posto della persona è uno spazio intimo. E in esso, sì, risiede un assoluto. Non in un altro posto della realtà umana. Nulla che in noi sia stato o sia un nostro prodotto è né può essere assoluto. Lo è soltanto questa cosa sconosciuta e senza nome, che è solitudine e libertà<sup>cxvii</sup>.

Grazie a questa dimensione dell'interiorità l'uomo si sottrae alla natura, ma anche alla storia e alla società (e per questo può produrre storia e società,

<sup>cxiii</sup> *ibidem*.

<sup>cxiv</sup> *Persona y sociedad*, cit., 114.

<sup>cxv</sup> *ibidem*.

<sup>cxvi</sup> *ibid.*, 124.

<sup>cxvii</sup> *ibidem*.



può produrre cambiamenti). Di conseguenza, tutto ciò che è naturale, storico, sociale ha, rispetto alla persona, un rango inferiore:

Grazie a questa solitudine non ancora rivelata, si dissente da ciò che ci accade e che vediamo; lì nascono il no e il sì davanti a quanto ci circonda, e questo sì e questo no possono implicare la morte. O la vita, tutta la vita. Ed essendo solitudine, vi nasce la responsabilità, il farsi carico di ciò che si decide e che si fa<sup>cxviii</sup>.

Le persone concrete che vediamo intorno a noi sono il risultato, il prodotto di questa attività silenziosa svolta nel mondo interiore e unico di ciascuno. La persona è imprevedibile: «Non si conosce mai del tutto una persona, nemmeno la propria [...]. La persona si rivela a se stessa»<sup>cxix</sup>. Essere persona significa realizzarsi, costruire pian piano se stessi, scoprirsi, e così, anche se può apparire paradossale, «per essere persona bisogna volerlo essere»<sup>cxx</sup>, cioè accettare di costruire la propria vita scegliendo a partire dal proprio centro, dalla propria solitudine. Allora il rapporto con la società diventa cruciale, perché nel costruire la propria vita partendo da se stessi, è possibile che si entri in conflitto con le forme della convivenza che, fatalmente, sono l'incarnazione del passato.

Non sta scritto da nessuna parte che l'uomo saprà gestire questo conflitto e saprà costruire una società in cui ciascuno sia effettivamente persona, libera e responsabile; però c'è stata una storia proprio perché la dimensione personale dell'uomo, la sua interiorità, è reale e si è manifestata: che lo si voglia o no, questa manifestazione - il raggiungimento della coscienza storia, la progettazione di una vita sociale centrata sul riconoscimento della dimensione personale - è il senso della storia.

Ma, naturalmente, l'interiorità, lo spazio della solitudine, è quello in cui l'uomo si incontra con se stesso (scopre la sua dimensione personale) e si incontra anche con il divino, dando a questa parola, intanto, un significato minimo: siccome c'è qualcosa che non è naturale (la personalità), evidentemente là dove finisce la natura non finisce la realtà: là dove finisce la natura comincia il territorio del divino. E siccome il divino, se esiste, sostiene e governa il mondo, ci sarà anche una linea di confine, uno spazio, una radura, in cui ciò che sta al di qua del limite (la natura) è come sospeso e accantonato, e ciò che sta oltre il limite può risuonare nell'intimità personale.

*Testi citati*

---

<sup>cxviii</sup> *ibidem*.

<sup>cxix</sup> *ibid.*, 125.

<sup>cxx</sup> *ibid.*, 152.

## a) opere di José Ortega y Gasset

- J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, (sigla: OC) Alianza, Madrid 1987, 12 voll.  
*Apuntes sobre el pensamiento*, OC, V, 517-547.  
*El hombre y la gente*, OC, VII, 69-272.  
*Ensayos filosóficos*, OC, II, 273-314.  
*Ensimismamiento y alteración*, OC, V, 289-315.  
*En torno a Galileo*, OC, V, 9-164.  
*Historia como sistema*, OC, VI, 13-50.  
*Ideas y creencias*, OC, V, 377-409.  
*Meditación de la técnica*, OC, V, 316-375.  
*Meditaciones del Quijote*, OC, I, 311-400.  
*Misión del bibliotecario*, OC, V, 204-234.  
*Prólogo a una edición de sus obras*, OC, VI, 342-354.  
*¿Qué es filosofía?*, OC, VII, 273-438.  
*Vitalidad, alma, espíritu*, OC, II, 451-480.  
*Vives*, OC, V, 493-507.

## b) opere di María Zambrano:

- Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1990.  
*El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México 1993.  
*Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México 1996.  
*Persona y democracia: la historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona 1988.

*Betina Lilián Prenz*

*Identità e differenza: la questione dell'altro*

Vogliamo parlare dell'innegabile evidenza che regge l'universo umano, del fatto, cioè, che esso è dominato da un'irriducibile pluralità di culture. E poiché le culture costituiscono quell'orizzonte di senso senza di cui un'esperienza umana sarebbe del tutto impensabile, ossia quello sfondo che consente all'individuo di orientarsi nel mondo, che rende, anzi, possibile la sua originaria relazione con il mondo, ognuna di esse racchiudendo in sé la propria concezione complessiva di ciò che siamo in quanto uomini, non si può, allora, non prender atto delle molteplici e diverse sfaccettature con cui ci si presenta il volto umano, e con ciò, del carico di problematiche, tanto teoriche che pratiche, che una simile questione della differenza, o se vogliamo dell'alterità, si trova a sollevare. Se mai una domanda potesse contenerle tutte, ci si chiederebbe, in termini generalissimi e che permettessero una miriade di ulteriori ramificazioni: se le culture, molteplici e diverse, rappresentano l'ineludibile orizzonte di significatività dell'esperienza degli uomini e se esse sono diverse a tal punto da rendere gli esseri umani così radicalmente differenti tra di loro, come comportarsi nei confronti dell'altro? Naturalmente, ci sono molti modi per rispondere a questa domanda, a seconda del taglio prospettico che le si vuole dare o dell'aspetto che in essa si tende a privilegiare - nell'ampia gamma delle questioni che vi sono coinvolte possiamo infatti distinguere quelle appartenenti a un piano assiologico (che ha a che fare coi giudizi di valore, con termini quali superiorità, inferiorità, relatività), o a quello prasseologico (in cui è possibile parlare di assimilazione dell'altro o all'altro), ma anche al piano in senso largo epistemologico (che contiene la fondamentale questione della comprensione dell'altro), e così via. Tra le varie possibilità che ci si offrono per rispondere a questa domanda, dunque, noi ne prenderemo qui in considerazione una che, proprio perché cerca di tenere insieme i vari assi tramite i quali si snoda la domanda medesima, non può non suscitare grande interesse, ed è quella proposta in *La Conquista dell'America. Il problema dell'altro*<sup>1</sup>, in cui T. Todorov sceglie di raccontarci una storia esemplare, una

---

<sup>1</sup> Todorov, T. (1982), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. di A. Serafini, *La Conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984). "Il rapporto con l'altro non si costituisce entro una sola dimensione.

storia, a detta dell'autore stesso, più vicina al mito che all'argomentazione logica, ma una storia vera, alla quale egli si accosta nelle vesti del moralista a cui il presente preme più del passato, piuttosto che non in quelle dello storico<sup>ii</sup>, e così facendo, cerca di fare della scoperta dell'America, la scoperta di noi stessi, non soltanto di come eravamo, di come siamo, ma anche di come dovremmo essere nei confronti dell'altro. Qui, la scelta di rispondere a una domanda con un racconto, nel mentre esalta, conformemente a gran parte delle tendenze filosofiche contemporanee, il ruolo che la dimensione narrativa ha nella nostra comprensione delle cose, ci mostra anche in concreto come la narrazione stessa, con la sua proposta di storie e figure esemplari, sia una forma indispensabile di autochiarificazione morale ed esistenziale, se è vero che col raccontare storie si può pervenire a un senso più chiaro di se stessi, della propria prospettiva, delle proprie pratiche, non soltanto in quanto singoli individui, naturalmente, bensì anche come società, culture o civiltà<sup>iii</sup>. Se, dunque, nel riscrivere questo

Per render conto delle differenze esistenti nella realtà occorre distinguere almeno tre assi, intorno ai quali ruota la problematica dell'alterità. C'è in primo luogo, un giudizio di valore (piano assiologico): l'altro è buono o è cattivo (...), è mio pari o un mio inferiore (...). Vi è in secondo luogo, l'azione di avvicinamento o allontanamento nei confronti dell'altro (piano prasseologico): io abbraccio i valori dell'altro, mi identifico con lui; oppure assimilo l'altro a me stesso, gli impongo la mia propria immagine; fra la sottomissione all'altro e la sottomissione dell'altro vi è anche un terzo termine, la neutralità o indifferenza. In terzo luogo, io conosco o ignoro l'identità dell'altro (piano epistemologico); qui non vi è, evidentemente, alcun assoluto, ma un'infinita gradazione fra stati conoscitivi minimi e stati conoscitivi più elevati", *ibid.*, p. 226.

<sup>ii</sup> "Ho scelto di raccontare una storia. Più vicina al mito che all'argomentazione logica, essa tuttavia se ne distingue sotto due aspetti. Prima di tutto perché è una storia vera (...) e in secondo luogo perché il mio principale interesse è più quello di un moralista che di uno storico: il presente mi importa più assai del passato. Alla domanda: come comportarsi nei confronti dell'altro? non sono in grado di rispondere se non narrando una *storia esemplare* (è il genere da me scelto), una storia – dunque – quanto più vera è possibile, ma della quale cercherò di non perder mai di vista quel che gli esegeti della Bibbia chiamavano il senso tropologico o morale", *ibid.*, p. 6.

<sup>iii</sup> Il riferimento va qui a autori quali: MacIntyre, A. (1984), *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, (trad. it. *Dopo la virtù*, Feltrinelli, Milano 1988); Ricoeur, P. (1984), *Temps et Récit*, Editions Seuil, Paris (trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1987); (1990), *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris (trad. it. *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993). Altri contributi significativi vanno cercati in Bruner, J. (1986), *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it., *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1988). Inoltre, un autore che ha dedicato molto spazio nelle sue riflessioni alla componente narrativa della comprensione in genere, è il filosofo canadese Charles Taylor, autore di cui parleremo a lungo nel presente articolo. "La piena comprensione, come gran parte di ciò che è veramente importante nella vita degli uomini, avviene attraverso la narrazione", Replica di Taylor a P. Benner in *Philosophy in an Age of Pluralism. The Philosophy of Charles Taylor in Question*, J. Tully & D. Weinstock (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 244-245; si veda

fondamentale scorcio della nostra storia passata rifondendola in un nuovo racconto, Todorov ripercorre i diversi stadi della scoperta dell'altro – “dall'altro come oggetto, confuso con il mondo circostante, fino all'altro come soggetto uguale all'io, ma da esso diverso, con un'infinità di sfumature intermedie”<sup>iv</sup> -, egli tuttavia ci invita a riflettere, al contempo, sulla strada che da quel lontano passato abbiamo fatto per pervenire al punto in cui ci troviamo oggi, nonché sulla direzione verso la quale ci stiamo muovendo o dovremmo muoverci in materia di politiche di uguaglianza e differenza nelle nostre società.

Ora, però, va precisato che con queste ultime espressioni - politica dell'uguale riconoscimento, politica della differenza - ci si sta già inoltrando in una sorta di seguito immaginario del libro di Todorov o di una rielaborazione o riattualizzazione degli spunti contenuti nel suo epilogo. Tali espressioni, e le preoccupazioni che le accompagnano, sono infatti prese a prestito da un altro autore, quale è Charles Taylor, che si è a lungo occupato del carattere dialogico dell'identità umana, e con ciò, dell'importanza del ruolo che nella vita degli uomini ricopre il bisogno di riconoscimento, fornendo, a sua volta, una risposta alla domanda: come comportarsi - nella nostre società diventate ormai delle società multiculturali - nei confronti dell'altro? Ed è proprio questo ciò che noi faremo nel presente articolo, ossia, abbandonare Todorov laddove ci suggerisce delle direzioni di possibile svolgimento di certe tematiche, per lasciare la parola a Taylor e all'elaborazione che di tali tematiche egli compie nelle sue opere. Una prima parte, dunque, sarà dedicata all'analisi delle diverse figure dell'alterità (uguaglianza, differenza, identità, ecc.) e alle dinamiche che hanno accompagnato la percezione dell'altro, servendoci, a tale scopo, del racconto

---

inoltre: Taylor, Ch. (1996), “Iris Murdoch and Moral Philosophy”, in *Iris Murdoch and Search for Human Goodness*, M. Antonaccio & W. Schweiker (a cura di), University of Chicago Press, Chicago, pp. 11-13; e ancora: Taylor, Ch. (1989), *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge MA (trad. it. di R. Rini, *Radici dell'io: La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993). All'elaborazione di questa proprietà ontologica che struttura necessariamente le nostre stesse autointerpretazioni soggiace, naturalmente, la nozione heideggeriana degli esseri umani come essenzialmente esseri nel tempo: in *Sein und Zeit*, Heidegger “ha descritto l'ineludibile struttura temporale dell'essere-nel-mondo; noi progettiamo il nostro futuro a partire dalla percezione di quello che siamo diventati, scegliendo all'interno della gamma delle nostre possibilità attuali”, Taylor, *Sources of the Self*, p. 41 (trad. it., p. 67).

<sup>iv</sup> “Perché l'altro deve essere scoperto (...) E poiché la scoperta dell'altro percorre diversi gradi – dall'altro come oggetto, confuso con il mondo circostante, fino all'altro come soggetto uguale all'io, ma da esso diverso, con un'infinità di sfumature intermedie – è possibile trascorrere la vita senza mai giungere alla piena scoperta dell'altro (...) Ma se la scoperta dell'altro deve essere assunta in proprio da ciascun individuo, e se ricomincia eternamente, essa ha tuttavia una storia, delle forme socialmente e culturalmente determinate”, Todorov, *La conquista dell'America*, pp. 299-300.

che ha per oggetto la Conquista del Messico; la seconda parte, invece, riprenderà, con l'aiuto delle intuizioni filosofiche tayloriane, la trattazione delle medesime figure in rapporto ad alcune problematiche attuali e cercherà di mostrare come esista tuttora il rischio di ricadere nelle medesime, e poco felici, dinamiche. Concluderemo, infine, con la presentazione del modello pluralistico di confronto tra culture diverse proposto da Taylor, come modalità viabile, sana e auspicabile di rapporto con l'altro.

1. "Colombo ha scoperto l'America, ma non gli americani"<sup>v</sup>. Tutta la prima parte del libro di Todorov è dedicata al singolare impatto che il Nuovo Mondo ha avuto su un uomo dalla mentalità di Cristoforo Colombo, al tipo di percezione dell'altro che egli ha, per mostrare come in questo primo incontro tra due mondi - il più straordinario della storia, proprio perché permeato da un vero e proprio sentimento di estraneità radicale - "l'alterità umana è, al tempo stesso, rivelata e rifiutata"<sup>vi</sup>. Ma se "tutta la storia della scoperta dell'America, primo episodio della Conquista, soffre di questa ambiguità"<sup>vii</sup>, le sezioni successive (che ripercorrono la storia dalla marcia di H. Cortés verso Tenochtitlán, al suo incontro con l'Imperatore Moctezuma II, alle strategie, tanto militari, quanto comunicative, messe in atto dagli spagnoli per perpetrare la sconfitta degli indigeni, e via via fino al lento processo di evangelizzazione, nonché ai primi scritti sulla nuova cultura e religione con cui i frati devono fare i conti, ivi inclusi i dibattiti tra difensori degli indiani e sostenitori invece della loro inferiorità<sup>viii</sup>), sono

---

<sup>v</sup> *Ibid.*, p. 60. Per la documentazione riguardante C. Colombo vedasi *Nuovo Mondo. Gli italiani*, Einaudi, Torino 1991.

<sup>vi</sup> Todorov, *La conquista dell'America*, p. 60.

<sup>vii</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>viii</sup> Per una storia delle tappe rilevanti della Conquista del Messico, la bibliografia è vasta; restano tuttavia fondamentali le testimonianze dei protagonisti stessi: Cortés, H. (1963), *Cartas y documentos*, Porrúa, México (trad. it. *La Conquista del Messico*, Rizzoli, Milano 1980); Díaz del Castillo, B. (1955), *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 2 voll., Porrúa, México (trad. it. *La conquista del Messico*, Longanesi, Milano 1968). Per una visione, non spagnola, bensì indigena dell'accaduto, vedasi: AA.VV (a cura di M. León Portilla), (2000), *La visión de los vencidos*, Dastin, Madrid; León Portilla, M. (1982), *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, México (trad. it. *Il rovescio della Conquista. Testimonianze azteche, maya e inca*, Adelphi, Milano 1994); inoltre, importante è l'opera del frate francescano Bernardino de Sagahún sulle tradizioni e sui costumi degli aztechi redatta avvalendosi di informatori indigeni: de Sagahún, B. (1956), *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 4 voll., Porrúa, México (trad. it. parziale *Storia indiana della conquista di Messico*, Sellerio, Palermo 1986); la versione illustrata e bilingue del libro di Sagahún (per tutti i passi di cui si possiede il testo nahuatl) è costituita dal *Codice Florentino* di cui troviamo una traduzione

anch'esse tutte lì a testimoniare la perdurante incapacità di percepire l'identità umana degli altri, cioè di riconoscerli, al tempo stesso, come eguali e come diversi. Come dire che, se Cortés non possiede il medesimo punto di vista di Colombo, tuttavia, "neanche per lui gli indiani sono diventati dei soggetti paragonabili all'io che li concepisce"<sup>ix</sup>. Inoltre, questa incapacità riguarda, come vedremo, entrambe le parti, tanto gli spagnoli, quanto gli indiani, e all'interno di un medesimo versante, anche punti di vista antagonisti.

Innanzitutto, infatti, proprio questa mancanza di un pieno riconoscimento dell'altro come soggetto, ossia il rifiuto di considerare gli indiani come dei soggetti aventi i nostri stessi diritti, ma diversi da noi, sarebbe stato alla base della terribile concatenazione che ha poi portato alla totale e inevitabile distruzione di un'intera civiltà, in modo, oltre tutto, ingiustificabilmente spietato:

il desiderio di arricchirsi e l'istinto di padronanza (queste due forme di aspirazione al potere) sono certamente all'origine del comportamento degli spagnoli; ma esso è condizionato anche dall'idea che i conquistatori si fanno degli indiani, idea secondo la quale questi ultimi sono degli esseri inferiori, delle creature a mezza strada fra gli uomini e gli animali. Senza questa premessa iniziale, la distruzione non avrebbe potuto aver luogo<sup>x</sup>.

Ma va notato che anche il disconoscimento dell'altro in senso opposto avrebbe avuto la sua parte nella storia della distruzione del Messico: infatti, anche l'immagine distorta che gli indiani si fanno degli spagnoli nel corso dei primi contatti, e in particolare l'idea che essi siano degli dei, può essere spiegata, anche qui, solo come conseguenza dell'incapacità di percepire l'identità umana degli altri, cioè, ancora una volta, di riconoscerli, al tempo stesso, come eguali e come diversi. L'identità degli spagnoli è talmente differente, il loro comportamento è talmente imprevedibile, che essi appaiono agli occhi degli aztechi come portatori di un'estraneità molto più radicale di quella di altri stranieri conosciuti. Non riuscendo, pertanto, a inserirli nel loro sistema di alterità umane - costruito sulla solita prima reazione spontanea nei confronti dello straniero, e comune pressoché a tutti i popoli nella storia, ossia quella di immaginarlo come inferiore, perché

---

parziale in Baudot e Todorov, *Racconti aztechi della Conquista*, Einaudi, Torino 1988; infine, citiamo l'opera di Durán, B. (1967), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 voll., Porrúa, México (trad. it. parziale in Baudot e Todorov, *Racconti aztechi della Conquista*, Einaudi, Torino 1988). Per quanto riguarda il dibattito tra sostenitori dell'uguaglianza e sostenitori dell'ineguaglianza tra spagnoli e indiani, vedasi le note 14-18.

<sup>ix</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 158.

<sup>x</sup> *Ibid.*, p. 177.

diverso da noi - essi “si sentono spinti a ricorrere all’unico altro dispositivo accessibile: lo scambio con gli dei”<sup>xi</sup>.

Ora, questa incapacità di percepire l’umanità dell’altro nei termini di un soggetto a noi uguale, ma al contempo, diverso da noi, non si esaurisce nella semplice constatazione che, nell’incontro con l’altro, la nozione di differenza si traduce così facilmente, come abbiamo visto, in termini di ineguaglianza, ossia di superiorità o inferiorità, bensì si manifesta anche, inversamente, quando la nozione di uguaglianza sfocia in un senso di indifferenza, e quindi, di identità: “la differenza si converte in ineguaglianza, l’eguaglianza in identità; sono le due grandi figure del rapporto con l’altro che ne designano l’inevitabile spazio”<sup>xii</sup>. Elementari figure del rapporto con l’altro, che spiegherebbero, secondo Todorov, non soltanto l’atteggiamento dei *conquistadores*, ma anche comportamenti successivi e più recenti rispetto a noi, e che sono entrambe egocentriche nella misura in cui comportano una proiezione del soggetto enunciante sull’universo, ossia un’identificazione dei *miei* valori con *i* valori in generale.

Si potrebbero distinguere due componenti, che si ritroveranno nel secolo seguente e, praticamente, fino ai giorni nostri in ogni colonizzatore rispetto al colonizzato; questi due atteggiamenti li avevamo già osservati in germe nel rapporto fra Colombo e la lingua dell’altro. O egli pensa agli indiani (senza peraltro usare questo termine) come a degli esseri umani completi, con gli stessi diritti che spettano a lui; ma in tal caso non li vede come eguali, bensì come identici, e questo tipo di comportamento sbocca nell’assimilazionismo, nella proiezione dei propri valori sugli altri. Oppure parte dalla differenza; ma questa viene immediatamente tradotta in termini di superiorità (nel suo caso, com’è ovvio, sono gli indiani ad essere considerati inferiori): si nega l’esistenza di una sostanza umana realmente altra, che possa non consistere semplicemente in un grado inferiore, e imperfetto, di ciò che noi siamo. Queste due elementari figure dell’alterità si fondano entrambe sull’egocentrismo, sull’identificazione dei propri valori in generale, del proprio *io* con l’universo: sulla convinzione che il mondo è uno<sup>xiii</sup>.

Come la diversa identità dell’altro venga negata tanto sul piano dell’esistenza, nel caso in cui l’altro venga considerato come uguale, e pertanto identico, quanto sul piano dei valori, nel caso in cui invece venga visto come diverso, e quindi, inferiore, emerge chiaramente dal dibattito che si venne a creare nel XVI secolo tra sostenitori di una dottrina dell’ineguaglianza tra indiani e spagnoli e sostenitori invece di una dottrina dell’eguaglianza di tutti gli uomini, dibattito che raggiunse il suo culmine nel 1550, nella celebre controversia di Valladolid, e che vide schierarsi su

---

<sup>xi</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>xii</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>xiii</sup> *Ibid.*, p. 51.



versanti opposti l'erudito e filosofo Ginés de Sepúlveda e l'abate domenicano Bartolomé de Las Casas<sup>xiv</sup>.

Il primo, che pone le sue argomentazioni sotto il segno di Aristotele, crede che non l'eguaglianza, bensì la gerarchia sia lo stato naturale della società umana, e che tutte le gerarchie, nonostante le loro differenze di forma, si basino su un unico e medesimo principio: il dominio della perfezione sull'imperfezione, della forza sulla debolezza, della virtù sul vizio; così come il corpo deve essere sottomesso all'anima, dunque, la materia dovrà esserlo alla forma, i figli ai genitori, la donna all'uomo, gli schiavi ai padroni, e così via. In questa schematizzazione, le differenze non sono altro che gradi diversi sopra una medesima scala di valori e l'unica relazione riconosciuta è il semplice rapporto di superiorità-inferiorità. Ma se le opposizioni che formano l'orizzonte mentale di Sepúlveda hanno tutte lo stesso contenuto, e se tutte le differenze si riducono, per lui, a qualcosa che non è una differenza, ossia al rapporto di superiorità-inferiorità, egli tuttavia si manifesta sensibile alle diversità che lo separano dal nuovo mondo, dimostrandosi in grado di cogliere alcune delle più singolari caratteristiche delle società indigene<sup>xv</sup>. Purtroppo, però, non interrogandosi mai sulle ragioni di queste diversità, le informazioni su cui cerca di basare le sue dimostrazioni finiscono sempre per essere falsate dai suoi giudizi di valore, anziché essere rese in un linguaggio puramente descrittivo, e di conseguenza, il preconetto antiindiano, ossia quel pregiudizio di superiorità

---

<sup>xiv</sup> Si tratta, per i protagonisti, di affrontare un duello oratorio davanti a una giuria di saggi, giuristi e teologi, i quali però, da ultimo, non prendono alcuna decisione, anche se la bilancia sembra propendere per la tesi egualitaria di Las Casas, visto che Sepúlveda non ottiene, nemmeno tramite questo confronto, il permesso di stampare il suo trattato che ha per argomento le giuste cause delle guerre contro gli indiani (dal titolo *Democrate secondo o delle giuste cause della guerra contro gli indios* e in cui si trova esposta con chiarezza la sua tesi dell'ineguaglianza/inferiorità degli indiani). Un riassunto contenente le argomentazioni di entrambi i duellanti venne fatta all'epoca da Domingo de Soto e su tale base si sarebbe dovuto decidere l'esito del dibattito; vedasi de Soto, D. (1924), "Sumario", Ravnani E. (a cura di), Buenos Aires. Per quanto riguarda la dottrina dell'ineguaglianza, essa trova tutta una serie di formulazioni di vario genere e Todorov nel suo libro ne esamina alcune. Ad esempio, per quanto riguarda una formulazione giuridica di tale dottrina: "Si è abituati a vedere in Vitoria un difensore degli indiani; ma se si esamina, non tanto l'intenzione del soggetto, quanto l'incidenza del suo discorso, diventa chiaro che il suo ruolo è del tutto diverso: sotto la copertura di un diritto internazionale fondato sulla reciprocità, egli fornisce in realtà una base legale alle guerre di colonizzazione, che fino a quel momento non ne avevano alcuna", Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 182. Il riferimento è qui a de Vitoria, P. (1934), *De Indis, De Jure Belli*, in *Relaciones Teológicas del Maestro Fray F. de V.*, tomi I-2, Madrid. Si configura, invece, più chiaramente come fonte ricchissima di giudizi xenofobi e razzisti, l'opera dello storico Oviedo.

<sup>xv</sup> de Sepúlveda, J. G. (1963), *Del Reino y los Deberes del Rey*, in *Tratados Políticos*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid.

che le intinge, finisce per ergersi come inevitabile ostacolo sulla via di una conoscenza reale degli indiani.

Alla concezione gerarchica del primo, si oppone la concezione egualitaria del secondo che va interpretata come una derivazione dell'insegnamento di Cristo. Non che nella tradizione cristiana non vi siano delle ineguaglianze. Ma in tale tradizione l'opposizione principale è quella fra credente e non credente, fra cristiano e non cristiano, e ciò che è ancora più fondamentale, chiunque non sia cristiano può tuttavia diventarlo. Qui, alle differenze di fatto non corrispondono differenze di natura. Sull'in-differenza essenziale di tutti gli uomini in quanto principio incrollabile della tradizione cristiana, dunque, Las Casas baserà le sue argomentazioni per difendere gli indiani, senza tuttavia avvedersi del pericolo di assimilazione che vi è insito, poiché, naturalmente, "questa affermazione dell'uguaglianza di tutti gli uomini è fatta in nome di una religione particolare, il cristianesimo, senza che questo particolarismo sia riconosciuto. Vi è dunque, potenzialmente, il pericolo di veder affermare non solo la natura umana degli indiani, ma anche la loro natura cristiana"<sup>xvi</sup>. E se si va a frugare tra quelle parole lasciateci da Las Casas che ritraggono gli indiani, di essi non si viene a sapere proprio niente, se non che il loro tratto caratteristico è proprio la loro somiglianza con i cristiani<sup>xvii</sup>. Quando, invece, non può che riconoscere che fra cristiani e indiani esistono delle differenze, e magari anche sfavorevoli a questi ultimi, Las Casas le riconduce subito "a uno schema evolutivo unico: essi (laggiù) sono ora come noi (qui) eravamo una volta (naturalmente, non è stato lui a inventare questo schema) ... C'è anche qui un'indiscutibile generosità da parte di Las Casas, che si rifiuta di disprezzare gli altri solo perché sono diversi. Ma, subito dopo, egli fa ancora un passo e aggiunge: d'altra parte, non sono (o non saranno) diversi. Il postulato d'eguaglianza sbocca in un'affermazione di identità, e la seconda figura dell'alterità, anche se indiscutibilmente più simpatica, ci fornisce una conoscenza dell'altro ancora minore di quella fornitaci dalla prima"<sup>xviii</sup>.

In questo senso, sia che ci si schieri dalla parte dell'eguaglianza, che da quella dell'ineguaglianza, in entrambi i casi, il pregiudizio iniziale è tale da impedire un vero contatto con l'altro. La comprensione della differenza, di

---

<sup>xvi</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 197.

<sup>xvii</sup> de las Casas, B. (1975), *Apología...*, Nacional, Madrid; (1951), *Historia de las Indias*, 3 voll., Fondo de Cultura Económica, México; (1967) *Apologética Historia Sumaria*, 2 voll., México (trad. it. parziale *La leggenda nera. Storia proibita degli spagnoli nel Nuovo Mondo*, a cura di A. Pincherle, Feltrinelli, Milano 1959); (1958), *Opúsculos, cartas y memoriales*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid (trad. it. parziale, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, a cura di P. Collo, ECP, Firenze 1991).

<sup>xviii</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 202-203.

un'identità diversa è dunque, in entrambe le posizioni, viziata sin dall'inizio da forme diverse di egocentrismo<sup>xix</sup>:

Se il pregiudizio di superiorità è indiscutibilmente un ostacolo sulla via della conoscenza, si deve riconoscere che il pregiudizio di eguaglianza rappresenta un ostacolo ancora maggiore, perché porta ad identificare puramente e semplicemente l'altro con il proprio ideale di sé (o con il proprio io)<sup>xx</sup>.

Bisogna dire che “a partire da quell'epoca, e per circa trecentocinquant'anni, l'Europa occidentale ha cercato di assimilare l'altro, di far scomparire l'alterità esteriore e in gran parte ci è riuscita. Il suo modo di vita e i suoi valori si sono diffusi in tutto il mondo”<sup>xxi</sup>. Ma oggi quel periodo della storia è, a sua volta, in via di esaurimento; il movimento di assimilazione si sta spegnendo e nessuno crede più ingenuamente alla superiorità della civiltà occidentale. Per lo meno sul piano ideologico, noi oggi “cerchiamo di combinare quel che ci sembra abbiano di meglio i due termini dell'alternativa: vogliamo l'uguaglianza senza che ciò significhi l'identità; ma vogliamo anche la differenza senza che degeneri in superiorità/inferiorità”<sup>xxii</sup>. Noi oggi vogliamo “vivere la differenza nell'uguaglianza”<sup>xxiii</sup>. E ciò perché siamo pervenuti a una più chiara consapevolezza del ruolo che il bisogno di riconoscimento gioca nelle relazioni che intratteniamo, tanto come individui, che come cultura, con gli altri e con le culture altre. Un ruolo che ribadisce come la componente di intersoggettività sia inevitabile nella costituzione di qualsiasi identità, personale o culturale che sia, nel senso che ogni identità dipende in maniera essenziale dai rapporti dialogici che si hanno con gli altri e si costruisce nel dialogo - in accordo o in opposizione - con le identità che gli “altri significativi”, secondo un'espressione di G. H. Mead, sono disposti a riconoscerci. Sul rapporto tra identità e riconoscimento ci accingiamo a ritornare nella seconda parte del presente articolo, grazie all'apporto delle riflessioni tayloriane, e sempre assieme a questo autore, cercheremo di affrontare, laddove, nell'epilogo del suo libro, Todorov li abbandona, i risvolti attuali di quella cosa più facile a dirsi che a farsi che è “vivere l'uguaglianza nella differenza”. Tanto più che, nelle attuali società, che sono sempre più “multiculturali”, l'esterità dell'altro esteriore si va riproponendo con tutta la forza delle sue esigenze come altro interiore, e che

---

<sup>xix</sup> “Nel campo della storia, Las Casas non riesce ad andare al di là di una posizione egocentrica, che in questo caso non riguarda più lo spazio, ma il tempo”, *ibid.*, p. 202.

<sup>xx</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>xxi</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>xxii</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>xxiii</sup> *Ibid.*, p. 302.

proprio la questione del multiculturalismo, così come viene spesso dibattuta oggi, mette in primo piano, ancora una volta, “le imposizioni di certe culture su certe altre e la presunzione di superiorità che ne è il motore. Le società occidentali sono considerate colpevoli in questo senso, in parte per il loro passato coloniale e in parte perché marginalizzano quei segmenti della loro popolazione che provengono da altre culture”<sup>xxiv</sup>. Affrontiamo allora necessariamente il problema del riconoscimento.

2. “La democrazia ha introdotto una politica dell’uguale riconoscimento che nel corso degli anni ha assunto varie forme, e ora ritorna come richiesta di parità delle culture e dei generi”<sup>xxv</sup>. Tale domanda di riconoscimento che emerge nell’odierna vita politica in difesa di gruppi minoritari o “subalterni”, o in quella che viene oggi chiamata politica del “multiculturalismo”, è d’altra parte resa più pressante dal legame che si presume esista tra riconoscimento e identità. La tesi di Taylor al riguardo è esplicita e sostiene che:

la nostra identità sia plasmata, in parte, dal riconoscimento o dal mancato riconoscimento, o spesso, da un *misconoscimento* da parte di altre persone, per cui un individuo o un gruppo può subire un danno reale, una reale distorsione, se le persone o la società che lo circondano gli rimandano, come uno specchio, un’immagine di sé che lo limita o sminuisce o lo umilia. Il non riconoscimento o *misconoscimento* può danneggiare, può essere una forma di oppressione che imprigiona una persona in un modo di vivere falso, distorto o impoverito<sup>xxvi</sup>.

---

<sup>xxiv</sup> Taylor, Ch. (1992), *Multiculturalism and The Politics of Recognition*, A. Gutman (a cura di), Princeton University Press, Princeton NJ (trad. it. di G. Rigamonti, “La politica del riconoscimento”, in J. Habermas e Ch. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 51). Per la presentazione d’insieme del dibattito sul multiculturalismo: Bonazzi T. e Dunne M., (1994), *Cittadinanza e diritti nelle società multiculturali*, il Mulino, Bologna; Cohn-Bendit D. e Schmid Th., (1994), *Patria Babilonia. Il rischio della democrazia multicultural*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli; Crespi F. e Segatori R. (a cura di ), (1996), *Multiculturalismo e democrazia*, Donzelli, Roma; Grambino, A. (1996), *Gli altri e noi: la sfida del multiculturalismo*, il Mulino, Bologna; Kymlicka, W. (1997), “Le sfide del Multiculturalismo”, in *Il Mulino* 46, pp. 199-217; Rusconi, G.E. (1996), “Multiculturalismo e cittadinanza democratica”, in *Teoria politica* 12, pp. 17-22; Semprini, A. (1996), *Le multiculturalisme*, Presse universitaire de France, Paris.

<sup>xxv</sup> Taylor, *Multiculturalismo*, p. 12.

<sup>xxvi</sup> *Ibid.*, p. 9. “Recentemente è stato detto qualcosa di simile riguardo ai popoli indigeni e colonizzati in generale: dal 1492 in poi gli europei hanno proiettato un’immagine in qualche modo inferiore, ‘incivile’ di questi popoli, e sono spesso riusciti, con la forza della conquista, a imporre quest’immagine ai conquistati”, *ibid.*, p. 10. “Il colonialismo europeo

Più precisamente, due sarebbero i livelli in cui, nell'epoca moderna, il discorso sul riconoscimento ha acquistato rilevanza. Nella sfera intima, dove la formazione dell'identità personale di ognuno di noi non può essere in alcun modo concepita come un'elaborazione che noi svolgiamo in completo isolamento, bensì come un qualche cosa che ha bisogno dell'altro per costituirsi, un qualche cosa che noi facciamo, attraverso il dialogo, assieme agli altri<sup>xxvii</sup>: in breve, si tratta qui di un processo di incessante negoziazione della propria identità con gli altri che ognuno di noi non può che sperimentare nell'arco di una vita e che ci rimanda l'immagine di un individuo che non può essere e non è mai autosufficiente, bensì è perennemente e costitutivamente rimesso agli altri (e quindi, come si diceva prima, dipende dal riconoscimento o mancato riconoscimento di ciò che è da parte di coloro che lo circondano). Il secondo livello riguarda invece la sfera pubblica, in cui la politica dell'uguale riconoscimento, in quanto modalità di una democrazia sana, svolge un ruolo sempre più importante.

Inoltre, se a entrambi questi due livelli, tanto la questione dell'identità, quanto il bisogno di riconoscimento, sono oggi giorno delle preoccupazioni esplicitamente tematizzate in quanto tali, mentre prima non lo erano, ciò è dovuto, secondo Taylor, all'occorrere di due mutamenti fondamentali.

Il primo è il crollo delle gerarchie sociali che costituivano un tempo la base dell'onore. Qui uso *onore* nel senso intrinsecamente legato alla disuguaglianza, dell'*ancien regime*: perché qualcuno abbia onore è essenziale che non l'abbiano tutti (...). A questa nozione di onore si contrappone quella moderna di dignità, che oggi usiamo in senso universalistico e ugualitario quando parliamo dell'intrinseca 'dignità dell'uomo' o dignità del cittadino – comune beninteso a tutti. Questo concetto è,

---

doveva ritirarsi, per restituire ai popoli quello che oggi chiamiamo terzo mondo la possibilità di essere se stessi senza impedimenti", *ibid.*, p. 16.

<sup>xxvii</sup> Come indicato dal titolo stesso di uno dei saggi di Taylor, il sé è necessariamente dialogico: "Il dialogo, la conversazione, prima ancora della comunicazione, si situano al centro della vita umana e sono una chiave per la sua piena intelligenza", Taylor, Ch. (1991), "The Dialogical Self", in *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, J. Bohman, D. Hiley, R. Shusterman (a cura di), Cornell University Press, Ithaca, p. 313. Va notato per inciso come dato interessante che per una piena comprensione delle riflessioni tayloriane su questi argomenti si rivela molto utile proprio la ricostruzione che Todorov fa del pensiero di M. Bachtin nel suo libro *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Editions du Seuil, Paris 1981 (trad. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990). Per quanto riguarda la formazione dell'identità personale e, in generale, la questione dell'identità e del riconoscimento a questo primo livello, vedasi inoltre di Ch. Taylor, *Sources of the Self* 2.1, 2.2; (1991), *The Malaise of Modernity*, Anansi, Toronto (ristampa sotto il titolo di *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1992; trad. it. di G. Ferrara degli Uberti, *Il Disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1999); e il già citato "La politica del riconoscimento" in *Multiculturalismo*.

ovviamente, l'unico compatibile con una società democratica, ed era inevitabile che rimpiazzasse il vecchio concetto di onore (...) La democrazia ha introdotto una politica dell'uguale riconoscimento che nel corso degli anni ha assunto varie forme, e ora ritorna come richiesta di parità delle culture e dei generi<sup>xxviii</sup>.

Dunque, “col passaggio dall'onore alla dignità è nata una politica dell'universalismo che sottolinea l'uguale dignità di tutti i cittadini e ha avuto per contenuto l'uguaglianza dei diritti e dei titoli”<sup>xxix</sup>. Ma accanto a questo cambiamento ve ne sarebbe, secondo Taylor, un altro, anch'esso filiazione del declino della società gerarchica, che avrebbe contribuito, a sua volta, al notevole ampliamento dell'importanza del riconoscimento, e che è costituito dalla nuova visione dell'identità che emerge verso la fine del Settecento, una visione talmente radicata in noi che quasi non la notiamo, “talmente ovvia che ci riesce difficile accettare il pensiero che si tratti di un prodotto così recente della storia umana e del tutto incomprensibile alle età precedenti”<sup>xxx</sup>: è l'idea secondo la quale non soltanto ogni cultura, ma al suo interno, anche ogni individuo, ha una propria forma originale da scoprire e realizzare, forma a cui deve la propria fedeltà. Dire che ognuno di noi ha una sua maniera originale di essere uomo significa che ognuno di noi è chiamato a vivere la propria vita secondo un certo modo che è il *suo* modo, se non vuole perdere la sostanza della propria vita, ossia ciò che l'essere uomo significa per lui. Un'importanza nuova viene dunque qui conferita all'idea della fedeltà a sé stessi, alla propria originalità, la quale è qualcosa che soltanto il singolo può scoprire, realizzando una potenzialità che è soltanto sua. I popoli, alla stessa stregua degli individui, devono anch'essi osservare la fedeltà a se stessi, cioè alla propria cultura, pena il rischio di smarrire quello che è la loro più intima essenza<sup>xxxi</sup>. Quello che c'è qui di interessante da notare è che quest'identità, proprio perché personale e originale, contrariamente a quanto avveniva in società precedenti alla nostra, o in

---

<sup>xxviii</sup> Taylor, *Multiculturalismo*, pp. 11-12.

<sup>xxix</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>xxx</sup> Taylor, *Sources of the Self*, p. 376 (trad. it., p. 460). A questo cambiamento, al quale Taylor si riferisce in termini di nascita dell'identità moderna, vengono dedicati i capitoli 20 e 21 del suo *Sources of the Self*: si tratterebbe qui di un'idea che affiora con Rousseau, per poi venire ulteriormente elaborata in quello che l'autore chiama la “svolta espressivistica” (il cui rappresentante più importante è stato, secondo Taylor, J. G. Herder). L'argomento viene anche trattato nelle parti iniziali del suo *Hegel*, Cambridge University Press, Cambridge 1975 (trad. it. di A. La Porta, *Hegel e la società moderna*, Bologna), nonché ne *Il disagio della Modernità*.

<sup>xxxi</sup> “Ogni essere umano ha una misura sua propria e, quasi, un accordo distintivo e peculiare di sentimenti”, dirà Herder, promuovendo, in questo modo, un concetto di originalità da applicare non soltanto alle persone in quanto singoli individui, ma anche ai popoli tra i popoli. Herder, J. G. (1992), *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, cura di V. Verra, Laterza, Roma-Bari, pp. 128-129.

società gerarchiche in genere, in cui l'identità era stabilita, in ampia misura, dalla posizione sociale e dalle funzioni o attività che accompagnavano tale posizione, non gode più di alcun riconoscimento *a priori*. Infatti, mentre il riconoscimento sociale era insito nell'identità socialmente derivata, in forza del fatto stesso che questa poggiava su categorie sociali che tutti davano per scontate, un'identità, per così dire, derivata dall'interno, deve invece conquistare il riconoscimento attraverso lo scambio e tale tentativo può talvolta fallire<sup>xxxii</sup>.

Quel che è nato nell'età moderna non è il bisogno di riconoscimento, ma le condizioni nelle quali questo può non verificarsi. E appunto per questo del bisogno *si parla* ora esplicitamente per la prima volta. In epoca moderna nessuno parlava di 'identità' o di 'riconoscimento' e non perché le persone non avessero (quelle che chiamiamo identità), o perché queste non dipendessero dal riconoscimento, ma invece perché erano qualcosa di troppo ovvio e pacifico per venire tematizzati in quanto tali<sup>xxxiii</sup>.

Ora, se la prima trasformazione di cui abbiamo parlato ha dato origine a una politica dell'ugual riconoscimento, questa seconda trasformazione, ossia la nascita della nozione moderna di identità, avrebbe invece dato origine, secondo Taylor, a una politica della differenza. E se "ciò che si afferma con la politica della pari dignità è voluto come universalmente uguale, come un bagaglio universale di diritti e di dignità; la politica della differenza ci chiede invece di riconoscere l'identità irripetibile, distinta da quella di chiunque altro, di questo individuo o di questo gruppo"<sup>xxxiv</sup>. Naturalmente anche questa politica ha, come quella dell'uguaglianza, una base universalistica, "e ciò ha contribuito a sovrapporle e confonderle una con l'altra"<sup>xxxv</sup>. La politica dell'uguale dignità si basa infatti sull'idea che tutti gli esseri umani siano ugualmente degni di rispetto, e si sostiene su di una qualche nozione di quelle che sono le caratteristiche degli esseri umani che esigono rispetto, ad esempio, come voleva Kant, il nostro status di agenti razionali, capaci di governare la nostra vita per mezzo di principi. Anche alla base della politica della differenza viene individuato un valore che è una potenzialità umana universale, una capacità comune a tutti gli uomini, ossia quella di formare e definire la propria identità, non solo come individui ma

---

<sup>xxxii</sup> Nell'imporre ad ognuno di noi di scoprire la propria originale natura e il proprio originale modo di essere, l'ideale sancisce che "questo modo d'essere non può, per definizione, venir derivato socialmente: si deve generare interiormente", Taylor, *Multiculturalismo*, p. 16.

<sup>xxxiii</sup> Taylor, *Il Disagio della modernità*, p. 57.

<sup>xxxiv</sup> Taylor, *Multiculturalismo*, p. 24.

<sup>xxxv</sup> *Ibid.*, p. 24.

anche come cultura, e ciò che afferma tale politica è che questa potenzialità deve essere rispettata allo stesso modo in tutti.

E qui arriviamo alla questione del multiculturalismo oggi, ossia all'importanza, nelle società multiculturali, del riconoscimento dell'uguale valore di un gruppo da parte di un altro, per evitare, come è avvenuto in passato, ma non solo, che i gruppi dominanti consolidino la propria egemonia inculcando nei soggiogati un'immagine di inferiorità. In questo senso, la politica della differenza sembra dirci che così come tutti devono avere diritti civili uguali e diritti di voto uguali indipendentemente dalla razza o dalla cultura, allo stesso modo, è necessario presumere per tutti che la loro cultura tradizionale abbia valore<sup>xxxvi</sup>. Più precisamente, nell'analisi critica che di essa ci fornisce Taylor, tale politica sembra andare al di là,

---

<sup>xxxvi</sup> “Ma questa estensione, per quanto sembri discendere logicamente dalle norme, generalmente accettate, dell'uguale dignità descritte nel secondo paragrafo, non si armonizza facilmente con esse perché mette in questione quella cecità alle differenze che sta al loro centro. E tuttavia sembra veramente discenderne, per quanto in modo non lineare”, *ibid.*, p. 57. Per una trattazione dei complessi rapporti che intrattengono tra di loro la politica della pari dignità e la politica della differenza, di come esse possano venir confuse l'una con l'altra, proprio perché in parte derivano l'una dall'altra, ma anche, di come finiscano necessariamente per confliggere tra di loro, vedasi l'articolo “La politica del riconoscimento”, in *Multiculturalismo*, alle pagine 22-30; 38-49. “Così le due politiche, nonostante una scaturisca dall'altra, per uno di quegli spostamenti nella definizione di un termine chiave che ci sono familiari, divergono fortemente una dall'altra”, *ibid.*, p. 27. “Là dove la politica della dignità universale lottava per forme di non discriminazione del tutto ‘cieche’ ai modi con cui i cittadini si distinguevano fra loro, la politica della differenza ridefinisce spesso la non discriminazione come un qualcosa che ci impone di fare di queste distinzioni la base di un trattamento differenziato”, *ibid.* p. 25. E ancora: “E così, questi due modi di fare politica, basati entrambi sulla nozione di uguale rispetto, entrano in conflitto. Per uno, il principio dell'uguale rispetto impone di trattare tutti gli esseri umani in un modo cieco alle differenze: l'intuizione fondamentale, cioè che questo rispetto è dovuto agli umani, ha il suo punto focale in ciò che è identico in tutti. Per l'altro, dobbiamo riconoscere la particolarità e addirittura coltivarla. La critica che la prima modalità fa alla seconda è che viola il principio di non discriminazione; la critica che la seconda fa alla prima è che nega l'identità facendo rientrare a forza gli esseri umani in uno stampo omogeneo che non è la loro immagine fedele”, *ibid.* p. 29. L'argomento riguarda qui, in particolare, i rapporti tra pensiero liberale e multiculturalismo e le opposte interpretazioni neutraliste e comunitarie del liberalismo stesso; vedasi a tale proposito: Bayart, J. F. (1996), *L'illusion identitaire*, Fayart, Paris; Criscione F. e De La Pierre S., (1995), *Gli spazi dell'identità*, Franco Angeli, Milano; Galeotti, A.E. (1994), *La tolleranza. Una proposta pluralista*, Liguori, Napoli; Goldberg D. (a cura di), (1994), *Multiculturalism*, Basil Blackwell, Oxford; Gutman A. (a cura di), (1994), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, Princeton; Pievatolo, M. C. (1994), “Soggetti di diritto o animali culturali? Charles Taylor e il problema del multiculturalismo”, in *Il Politico* LIX, pp. 137-159; Young, I. M. (1996), *Le politiche della differenza*, Feltrinelli, Milano. Infine lo stesso articolo di J.Habermas, “Lotta di riconoscimento nello stato democratico di diritto”, sempre in *Multiculturalismo*.



nelle richieste di riconoscimento che inoltra, della tesi semplicemente *presuntiva* dell'uguale valore di tutte le culture: tale tesi, cioè, non viene considerata come un'ipotesi di partenza con la quale accostarsi allo studio di qualsiasi altra cultura, nell'attesa di dimostrarne la validità in concreto attraverso lo studio effettivo di essa, bensì "l'idea è che un adeguato rispetto esiga molto di più della semplice presunzione che studi ulteriori ci faranno vedere le cose in questo modo, e che pretenda degli effettivi giudizi di uguale valore, relativi ai costumi e alle credenze delle culture altre"<sup>xxxvii</sup>. Posta così la questione, però, immediatamente si presentano i primi problemi:

A questo punto però l'atto con cui si dichiara che le creazioni di un'altra cultura hanno valore e quello con cui ci si dichiara dalla parte di quella cultura anche se le sue creazioni non sono poi così grandiose diventano indistinguibili (...) Eppure normalmente il primo atto è visto come una genuina espressione di rispetto, mentre il secondo è spesso vissuto come un paternalismo insopportabile<sup>xxxviii</sup>.

Va inoltre sottolineato che i problemi che qui si presentano per la politica del multiculturalismo sono in qualche modo molto simili, o seguono, quantomeno, la stessa dinamica delle problematiche che abbiamo riscontrato nel dibattito sull'uguaglianza o differenza di indiani e spagnoli qualche secolo prima a proposito della Conquista. Nel caso che stiamo trattando ora, infatti, è certamente vero che, come osserva Taylor, "un giudizio favorevole emesso prematuramente non sarebbe solo condiscendente, ma anche etnocentrico: parlerebbe bene dell'altro perché è come noi"<sup>xxxix</sup>, e che, in questo senso, "paradossalmente (...) la richiesta perentoria dei giudizi di valore favorevoli è omogeneizzante, perché implica che si possiedano già dei criteri per la formazione di questi giudizi"<sup>xl</sup>.

---

<sup>xxxvii</sup> Taylor, *Multiculturalismo*, p. 57. Il dibattito però è vasto e molte osservazioni possono essere fatte. Tra le obiezioni possibili all'analisi tayloriana, accenniamo alla seguente: "il diritto al pari rispetto – che ciascuno può pretendere anche nei contesti di vita che sono costitutivi della sua identità – non ha nulla a che vedere con una presupposta eccellenza della propria cultura d'origine o con una universale fruibilità delle sue prestazioni culturali. E ciò che sottolinea anche Susan Wolf: 'Fra i grossi mali che il mancato riconoscimento tende a perpetuare, almeno uno ha poco a che vedere col problema se la persona o la cultura negletta abbiano qualcosa di importante da dire a tutti gli esseri umani. La necessità di correggere questi mali non dipende dalla presunzione, o dalla certezza, che una certa cultura abbia valore per i suoi partecipanti'", Habermas, *Multiculturalismo*, p. 88-89.

<sup>xxxviii</sup> Taylor, *Multiculturalismo*, p. 59.

<sup>xxxix</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>xl</sup> *Ibid.*, p. 60

La politica della differenza, invocando implicitamente i nostri criteri come metro di giudizio di tutte le civiltà e culture, può finire per rendere tutti uguali. In questa forma la domanda di riconoscimento è inaccettabile<sup>xli</sup>.

Ma allora, in quali termini, la domanda di riconoscimento di uguale valore può ottenere un'autentica risposta, senza ricadere nella sfera di un etnocentrismo omogeneizzante? Ossia, che cosa presuppone un vero giudizio di valore, un giudizio di valore che non implichi, ancora una volta, il "murarsi da soli entro i propri criteri etnocentrici"<sup>xliii</sup>? Presupporrà, nelle tesi di Taylor, una fusione degli orizzonti normativi, ossia, che lo studio dell'altro ci abbia trasformato a tal punto che noi non siamo più lì a giudicare solo coi nostri criteri originari. In un'autentica comprensione, infatti, non si è mai completamente immuni dai retroeffetti dell'interpretazione in essa avanzata: come dirà Taylor, "la comprensione è inseparabile dalla critica, ma questa è a sua volta inseparabile dall'autocritica"<sup>xliiii</sup>. Nell'incontro con l'altro, dunque, può accadere che il proprio orizzonte di senso si trovi a subire delle modifiche. Ed è proprio questa dialogicità insita nell'operazione di comprensione che vuole essere portata alla luce da Taylor nel momento in cui riprende e rielabora l'immagine gadameriana della "fusione degli orizzonti"<sup>xliv</sup>. Egli sta qui estendendo, infatti, le riflessioni sul metodo gadameriano dalla letteratura e dalla storia, alla sociologia, l'antropologia, la politica e la religione comparativa, ecc., costruendo non soltanto la comprensione della propria eredità culturale secondo le linee della conversazione nella quale gli interlocutori mirano a una reciproca comprensione, ma anche quella delle altre società, delle altre culture, delle altre storie. Comprendere gli esseri umani è, in primo luogo, dunque, secondo Taylor, un processo dialogico. Nel cercare di comprendere il punto di vista dell'altro, possiamo entrare in contatto con un orizzonte di senso molto diverso dal nostro e in questo incontro può accadere che la specificità del nostro orizzonte venga rivelata in maniera sorprendentemente forte in quanto una tra le molte possibilità esistenti, forzandoci a modificare o allargare, in questo senso, il nostro stesso orizzonte fino a ricomprendere un resoconto della forma di vita degli altri in grado di estendere quello è per noi il linguaggio delle possibilità umane. Nell'articolare e mettere in questione i presupposti della nostra comprensione dell'altro, si articolano ciò che erano limiti dell'intelligibilità per noi, "per vederli in nuovi contesti, non più come inevitabili

---

<sup>xli</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>xlii</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>xliii</sup> Taylor, Ch. (1985), "Understanding and Ethnocentrism", in *Philosophy and the Human Sciences. Philosophical Papers II*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 131.

<sup>xliv</sup> Gadamer, H. G. (1983), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano.

strutturazioni delle motivazioni umane, ma come una tra le molte possibilità<sup>xlv</sup>. La prospettiva interpretativa qui proposta da Taylor sostiene, infatti, che nella comprensione dell'altro si cela anche la sfida che consiste nell'accettare di alterare anche la comprensione di noi stessi, ridefinendone le forme e i limiti. Un altro modo per esprimere la stessa idea è quella di dire che il linguaggio adeguato nel quale si apre lo spazio per comprendere una cultura o una società diversa dalla nostra è un “linguaggio dei contrasti manifesti”:

un linguaggio in cui noi potremmo formulare sia la loro forma di vita, che la nostra, come possibilità alternative in rapporto ad alcune costanti umane in atto nelle due; sarebbe un linguaggio in cui le variazioni umane possibili sarebbero formulate in maniera tale che sia la nostra forma di vita, che la loro, potrebbero essere chiaramente descritte come variazioni alternative<sup>xlvi</sup>.

Ciò che fondamentalmente emerge da questo modello è che la comprensione dell'altro è sempre comparativa: soltanto nell'articolare e identificare un contrasto tra la comprensione dell'altro e la nostra, e cessando, in questo modo, di interpretarlo attraverso le categorie della nostra cultura, è possibile comprendere l'altro senza distorcerlo. Inoltre, facendo il contrasto, ciò che si viene a mostrare è che si tratta di una possibilità tra altre, ciò che prima veniva sentito come un limite. Avanzando la nozione di un “linguaggio dei contrasti manifesti”, Taylor sta proponendo, dunque, un modello pluralistico di confronto tra culture differenti, un modello con cui poter comprendere le pratiche dell'altro in rapporto alle nostre, nel tentativo di riuscire ad aprire, così, uno spazio in cui le culture a confronto non siano soggette, né da una parte, né dall'altra, a metri etnocentrici di valutazione. Inoltre, se è vero che la comprensione che gli uomini hanno di sé e degli altri influenza necessariamente le loro azioni e pratiche<sup>xlvii</sup>, allora questo che

---

<sup>xlv</sup> Taylor, Ch. (1995), “Comparison, History and Truth”, in *Philosophical Arguments*, Harvard University Press, p. 149.

<sup>xlvi</sup> Taylor, “Understanding and Ethnocentricity”, p. 125.

<sup>xlvii</sup> Una trattazione di come le nostre autocomprensioni siano costitutive delle nostre pratiche la si ritrova nell'analisi che Taylor compie (in un saggio intitolato “Social Theory as Practice”) del rapporto che intercorre tra teoria e prassi nelle scienze sociali, dove viene mostrato come l'alterazione che una teoria comporta nella nostra comprensione, possa anche finire per alterare le pratiche che costituiscono il suo oggetto d'indagine: la teoria sociale può, infatti, alterare la pratica, perché può alterare le nostre autodescrizioni, autodescrizioni che sono costitutive delle nostre pratiche. Diversamente che nelle scienze naturali in cui la teoria è su un oggetto indipendente, le teorie sociali o politiche possono plasmare la pratica che hanno per oggetto, perché sono teorie su pratiche che sono in parte costituite da certe autocomprensioni. In altre parole, “mentre le scienze naturali anch'esse trasformano la pratica, la pratica che esse trasformano non è ciò che costituisce l'oggetto della teoria (...) Ma in politica, ad esempio, la pratica è l'oggetto stesso della teoria. La

è un modello di comprensione, nella misura in cui venga attuato, non potrà che diventare modello di interazione, portandoci, così, nel nostro comportamento con l'altro, a una rinnovata e più promettente prassi.

A tale proposito, e per chiudere il cerchio, citiamo una delle battute conclusive del libro di Todorov:

Non credo che la storia obbedisca a un sistema, né che le sue pretese leggi consentano di dedurre le forme sociali future (o presenti). Credo invece che prendere coscienza della relatività e quindi dell'arbitrarietà di un segmento della nostra cultura significhi già modificarlo un poco; e che la storia (non la scienza, ma il suo oggetto) altro non sia che una serie di tali impercettibili modificazioni<sup>xlvi</sup>.

E concludiamo proprio ritornando al testo di Todorov e a quel periodo, la Conquista del Messico, in cui di queste consapevolezza ve n'erano ben poche e lontane le idee che abbiamo fino a qui abbozzato. Eppure, due personaggi stanno lì da esempio ed incarnano, seppure in maniera diversa, l'atteggiamento pluralistico tayloriano. Nel primo caso, il personaggio è Malinche, questa donna indiana, interprete e portavoce di Cortés, a tal punto importante nella strategia comunicativa degli spagnoli che, come ci riferisce Bernal Díaz del Castillo, i messicani si rivolgono a Cortés chiamandolo con il suo nome, ossia Señor Malinche<sup>xlix</sup>; a tal punto importante da essere ancor oggi considerata come responsabile (naturalmente in parte) di quanto avvenne, come se la Conquista, senza di lei (o di qualcuno che avesse ricoperto il suo ruolo), non fosse stata possibile; in questo senso, Malinche oggi rappresenta, agli occhi dei messicani, il tradimento dei valori autoctoni, la sottomissione servile alla cultura e ai poteri europei. Ma è possibile valutare questo controverso personaggio, come fa Todorov, anche in maniera molto diversa, ossia come il primo esempio, e quindi il simbolo, dell'ibridazione delle culture.

La Malinche esalta la mescolanza a danno della purezza (azteca o spagnola) ed enfatizza il ruolo dell'intermediario. Non si sottomette puramente e semplicemente all'altro (...); ne adotta l'ideologia e se ne serve per meglio comprendere la propria cultura, come dimostra l'efficacia del suo comportamento (anche se comprendere serve in questo caso a distruggere)<sup>1</sup>.

---

teoria in questo ambito trasforma la pratica", Taylor, Ch. (1985), "Social Theory as Practice", in *Philosophical Papers II*, p. 111.

<sup>xlvi</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, pp. 308-309.

<sup>xlix</sup> Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Per quanto riguarda Malinche, un interessante libro che percorre la sua vita è: Lanyon, A. (1999), *Malinche's Conquest*, Anne Lanyon 1999 (trad. it. di I. Rubini, *Le parole di Malinche*, Ponte alle Grazie, Milano 2000).

<sup>1</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 124.

Se non fosse per questo nefasto legame tra il comprendere e il distruggere, dunque, avremo qui un chiaro esempio di accesso a due differenti universi culturali e mentali, dove le differenze e contrapposizioni servono ad un allargamento dell'orizzonte di riferimento, grazie al quale, a sua volta, la comprensione, dall'interno, di ambedue le culture ne risulta potenziata; e con ciò, anche la possibilità di un'azione sull'altro (lamentiamo ancora una volta che l'“efficacia” del comportamento sia stata volta in questo caso verso la distruzione).

L'altro esempio, forse meno conosciuto, è invece quello del conquistador Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, il cui destino straordinario lo porta a vivere assieme a dei compagni, dopo un naufragio, come gli indiani e fra gli indiani. Per sopravvivere è costretto a esercitare due mestieri: il primo di venditore ambulante (percorrendo grandi distanze, porta ad ognuno quegli oggetti di cui ha bisogno e che sono disponibili presso altri, rendendosi, in questo modo, libero di andare dove vuole); il secondo mestiere, ben più interessante, che si trova a dover esercitare, e non certo per decisione propria, è quello di guaritore. Egli, dunque, adotta i mestieri degli indiani, si veste come loro, mangia come loro, ma l'identificazione non è mai completa, anzi, la propria identità culturale non viene mai dimenticata, al punto che, se l'integrazione con la società indiana è pressoché totale, il suo obiettivo resta sempre quello di partire e raggiungere i suoi; non esita infatti a imbarcarsi per tornare in Spagna non appena le circostanze glielo consentono. Ma nella cronaca della sua vita, vediamo trasparire, specie nella redazione di alcuni episodi, come non sempre i confini della sua appartenenza culturale siano demarcati con assoluta precisione<sup>li</sup>. In riferimento a un passo che narra il suo ritrovamento da parte degli spagnoli, Todorov commenta:

Qui l'universo mentale di Cabeza de Vaca sembra vacillare, come dimostra l'incerto referente dei suoi pronomi personali; non vi sono più due partiti, noi (cristiani) e loro (gli indiani), ma tre: i cristiani, gli indiani e noi. Ma chi sono questi 'noi', esterni all'uno come all'altro mondo, per essere stati tutti e due vissuti dall'interno?<sup>lii</sup>

Senza essere divenuto indiano, pur tuttavia, Cabeza de Vaca non era più spagnolo. La sua esperienza, il vivere dall'interno due culture differenti pervenendo a un'istanza più ampia di appartenenza, incarna, modificandone il senso originario, quell'ideale a cui l'uomo delle società contemporanee dovrebbe sempre più tendere e “che Ugo di San Vittore così formulava nel

---

<sup>li</sup> Cabeza de Vaca, A. N. (1969), *Naufragios y comentarios*, Taurus, Madrid (trad. it. di L. Pranzetti, *Naufragi*, Einaudi, Torino 1989).

<sup>lii</sup> Todorov, *La Conquista dell'America*, p. 242.

XII secolo: ‘l’uomo che trova dolce la sua patria non è che un tenero principiante; colui per il quale ogni terra è come la propria è già uomo forte; ma solo è perfetto colui per il quale tutto il mondo non è che un paese straniero’<sup>liii</sup>. Parliamo di quel “noi”, esterno all’uno come all’altro mondo, proprio per una ritrovata e più proficua appartenenza.

---

<sup>liii</sup> *Ibid.*, p. 302.

*Irma Hibert*

*Il tema dell'identità come parte del realismo magico nell'opera di Ernesto Sábato*

Il '900 è sicuramente stato il secolo più ricco di cambiamenti non solo storico politici ma anche letterari. Ha visto infatti il passaggio della narrativa del realismo, naturalismo, esistenzialismo, avanguardie...ma sicuramente la corrente che ha lasciato l'impronta più profonda è stata quella del realismo magico o per meglio dire del reale meraviglioso che ha avuto la sua svolta fondamentale intorno agli anni '60 in America Latina. Ne hanno fatto parte autori come García Márquez, Carpentier, Asturias per nominare solo alcuni tra i più famosi. Questa corrente ha significato tanto non solo per le grandi innovazioni stilistiche che ha apportato ma anche per il suo modo singolare di concepire la letteratura ed il suo ruolo come la rivelatrice di realtà profonde ed autentiche. L'espedito del reale mascherato attraverso una dimensione fantastica dei sogni e dei miti ha lasciato ampio spazio alla riflessione sull'uomo e sulla sua esistenza in un'epoca contemporanea dove ormai era diventato lampante che si vive con identità attribuite, nascondendosi sotto le maschere di personalità che rendono gli uomini personalità in autentiche. Come unica soluzione di recupero dell'individualità e della vera personalità emergeva così la necessità di riscoprire valori antichi, la semplicità del vivere quotidiano con poche cose essenziali, senza volere e pretendere troppo. Si sentiva il bisogno di tornare alle radici. Il confine dunque tra il reale e l'immaginato diventava sottile, quasi impercettibile e dava la possibilità di osservare e criticare la realtà da un punto di vista assolutamente originale e senza precedenti.

Così dal momento che il mondo latinoamericano da sempre vive in modo indivisibile con le sue radici precolombiane si era affermato come il motore di questo nuovo realismo per l'appunto magico. Il "nuovo mondo", come questo continente spesso viene definito, ha sempre vissuto e vive ancora la meraviglia di miti, credenze, tradizioni popolari. Quello che la corrente del surrealismo europeo ha cercato di vivere attraverso i sogni, la scrittura automatica, la psicanalisi freudiana e l'archetipi junghiani è la quotidianità spontanea dell'America Latina. Non a caso dunque il "reale meraviglioso" domina tutti gli scritti degli autori latinoamericani, da Borges e Cortázar fino a Puig. Essi hanno una grande capacità di ritornare alla terra, all'antichità, a tutto quello che eravamo prima delle macchine e dei robot. C'è una grande capacità di confondere il reale con il fantastico, di abbandonare la ragione e fidarsi del proprio infinito, grande e sconosciuto mondo interiore. Il reale meraviglioso diventava dunque solo uno spunto per

considerazioni esistenziali sebbene incorporate in una dimensione mitica ed allegorica.

In questo panorama si inserisce la figura di Ernesto Sábato, sebbene lui continui a rifiutare la sua appartenenza alla corrente del realismo magico, non perché si senta diverso dai suoi connazionali in fatto di scrittura ma perché gli sembra impossibile parlare di un boom letterario e di una rivoluzione narrativa quando questa non è apparsa miracolosamente e dal nulla negli anni '60 ma è da sempre esistita. Con questa posizione Sábato conferma la quotidianità magica dei latinoamericani e le sue radici antichissime.

La particolarità della scrittura sabatiana sta nel fatto che il realismo magico da lui utilizzato ha sempre la finalità di analizzare l'uomo nella sua crisi esistenziale, nelle sue angosce, nei suoi cammini che gli si aprono davanti condizionandolo ad una scelta precisa che in quanto scelta limita la sua libertà d'azione e sfocia spesso questo suo realismo magico in una considerazione della modernità e del così attuale problema dell'identità. Molto probabilmente quello che si ammira di più nel suo percorso letterario è il fatto che Sábato nasce come un grande scienziato, che studia a Parigi e collabora con il prestigioso laboratorio Curie, per poi all'improvviso abbandonare tutto e dedicarsi maestralmente alla letteratura. Questo cambiamento in realtà nasce dopo una lunga crisi interiore durante la quale l'autore cerca delle spiegazioni e soluzioni alle sue angosce personali e comprende che la vita non si può razionalizzare, spiegare, capire o tentare di chiarire scientificamente, o meglio, razionalmente. L'uomo non si può analizzare, egli possiede un infinito mondo interiore che è diverso per ogni essere vivente. Ci sono dei fantasmi personali che tormentano, ci sono dolori, paure, esperienze, idee, sentimenti, sensazioni, sogni, gioie, speranze, amori e ideali che sono diversi per ogni essere umano, e rappresentano mondi diversi e impenetrabili per gli altri, mondi reali quanto è reale questo che ci circonda, ma infiniti e infinitamente importanti. Sono mondi in qualche modo magici, da un lato in quanto in condivisibili ma anche perché fatti di ideali e desideri, cose intangibili- per l'appunto magiche. Ogni uomo è un'unità a sé, ha una vita e identità proprie, siamo tutti diversi ma in fondo uguali in quanto uomini, in quanto esseri viventi cui spetta lo stesso destino che infine è la morte.

Così la ricerca sabatiana si apre su due fronti. Uno considera l'uomo nella sua singolarità, nella sua autonoma individualità e questo risulta essere la prima identità che gli appartiene. Si tratta di un'identità di fronte alla quale si trova ognuno quando è da solo e non ha più bisogno di fingere per compiacere gli altri. Sábato è convinto che nella vita di tutti i giorni noi portiamo delle maschere che non sono mai le stesse. Esse cambiano in base alle circostanze e situazioni nelle quali ci troviamo a vivere. Ma la vera domanda è: quale aspetto abbiamo quando stiamo nella solitudine, quando crediamo che nessuno ci sta guardando, ci osserva e controlla? In quei



momenti di silenzio ci mostriamo per ciò che siamo davvero, restiamo nudi di fronte alla nostra coscienza e la nostra anima resta senza nessuna difesa. Sono momenti in cui il nostro lato positivo e negativo si confrontano, si combattono e si guardano, senza inibizioni e freni.

L'altro aspetto dell'identità umana che analizza Sábato riguarda l'uomo nel suo essere sociale, nel suo appartenere ad una nazione, ad un popolo con le sue tradizioni sociali, culturali e politiche. Gli interessa soprattutto capire come queste cose che definiremmo esterne, influenzano la vita personale di ognuno di noi. In questo senso Sábato si concentra soprattutto sulla condizione argentina, che è quella che meglio conosce in quanto suo paese natale e che indubbiamente gli sta più a cuore. In fondo il proprio mondo interiore è sempre il risultato anche di quello che si porta dentro del mondo esterno; l'uomo non potrebbe mai prescindere dall'ambiente nel quale vive e nel quale si muove. Infatti, negli scritti dell'autore l'Argentina diventa un vero e proprio personaggio, essa è la prima grande tematica delle sue opere. L'argentinità di Sábato è inseparabile dal suo spirito e dal suo modo di essere. A volte questo meraviglioso paese è richiamato alla memoria attraverso le descrizioni, a volte in modo polemico, in tutta la sua realtà sociale e politica. L'Argentina, infatti, è il punto d'inizio per Sábato, che con la sua storia di dittature, immigrazione, tradizione e la sua identità nazionale diventa poi un'occasione di riflessione più generale sulla libertà e la vita sociale di tutti gli uomini del mondo. Anche in questo aspetto della scrittura sabatiana si trova l'elemento che lo accomuna con gli altri scrittori latinoamericani a lui contemporanei, come Borges o Cortázar, che si interessano della coscienza dell'uomo e del suo ricco mondo interiore senza dimenticare che l'identità del singolo proviene anche dall'identità del suo popolo, della cultura dalla quale proviene e dalle circostanze economico/socio/politiche che lo caratterizzano.

In fondo l'uomo che interessa a Sábato è un uomo profondamente radicato nella realtà nella quale vive. Nella sua novellistica, così, si trovano spesso personaggi alienati o angosciati per la mancanza di libertà personale, immersi in un mondo che crede soltanto nel mito del progresso. Un mito che in fondo sotto la falsa apparenza di essere al servizio dell'umanità ha creato sistemi autoritari, dittature, tirannie, odi, inquietudini e in solidarietà. Ciò che Sábato vuole mostrare è la necessità di aprire gli occhi per vedere che i valori veri sono nascosti nella semplicità delle cose quotidiane e nella semplicità del vivere. La vita autentica non è data dal denaro, dai beni materiali, ma è data dalla libertà, dall'amore, dall'amicizia, dalla solidarietà, dalla pace. La vita autentica sta in tutto quello che non può essere comprato, in tutto quello che proviene direttamente dal cuore, dal nostro mondo interiore. Fintanto che l'umanità crederà in valori tangibili e materiali di questa moderna società del capitalismo continuerà a vivere le sensazioni di vuoto, non appagamento e solitudine. Questa terribile solitudine porta, infatti, molto spesso i personaggi sabatiani all'orlo del suicidio e alla morte

stessa. Bisogna rendersi conto di come la vita si vive solo in brutta copia e che non si può tornare indietro. L'arte è allora fondamentale perché può insegnare, può illuminare il cammino della vita vera ed aiutare a capire che è necessario recuperare l'interiorità, il mondo dell'irrazionale, il mondo di quello che è spontaneo davvero come le emozioni, i sogni e le speranze. La vera identità dell'uomo sta nella sua profondità, quell'identità che è incorruttibile, indivisibile e soggettiva.

Sábato esprime queste idee con una grande forza nel suo libro, forse il più conosciuto in assoluto di questo autore che è *Sobre Héroes y Tumbas*, pubblicato nel 1961. È il romanzo nel quale si intenta l'analisi dell'umanità intera attraverso un ampliamento di punti di vista già che i personaggi nella ricerca esistenziale da uno o due passano a sei o più, intrecciandosi nella stessa intenzione di capire la propria esistenza. Questo romanzo psicologico analizza la crisi dell'uomo contemporaneo e la condizione dell'esistenza. La ricerca personale dell'autore, ancora una volta diventa una ricerca al servizio dell'umanità persa nel mondo moderno. Per questo motivo non poteva mancare l'analisi della storia moderna, che in *Sobre Héroes y Tumbas* si concentra nel territorio dell'Argentina, con la sua storia passata e presente in tutta la drammaticità di situazioni vissute. Dal General Lavalle che combatteva nella dittatura di Rosas a Martín, un giovane adolescente che vive e soffre nell'epoca della dittatura di Perón, Sábato si chiede chi sono i nostri eroi di oggi. Esistono ancora degli uomini pronti a lottare per ideali che vanno al di là dell'interesse personale. I soldati di Lavalle camminano esausti per 14 giorni e notti, e tutto per salvare almeno la testa del loro generale morto. Lo fanno perché questo gesto per loro significa salvare parte di quello in cui credono, valori di libertà e di patria grande, amore per un bene comune del loro popolo oppresso. Essi non combattono per qualcosa di materiale, ma per qualcosa di più alto e metafisico che è la libertà. Il fatto che salvano solo la testa del generale mentre sono costretti ad abbandonare il corpo ormai in putrefazione, è una metafora piena di significato che Sábato utilizza magistralmente. Innanzitutto essa sottolinea una netta separazione tra ciò che è spirituale e corporeo, ossia tra ciò che è il mondo materiale e quello interiore, invisibile, subcosciente. Subito balza all'occhio il legame con la tradizione ispanoamericana del realismo magico presente in questa immagine. Il mondo argentino, e non solo, non si può spiegare razionalmente, va compreso nella moltitudine dei suoi aspetti nei quali si mescolano la tradizione, le credenze e la fantasia. Dall'altro lato la testa è il simbolo dell'energia interiore e dello spirito. (In chiave di una cultura orientale, non quella occidentale dove il simbolo della testa equivale al simbolo della ragione). Mentre il corpo è il simbolo di qualcosa di estremamente materiale. Allora è proprio il corpo ad essere abbandonato e la testa ad essere salvata perché l'intenzione è quella di vivere un tempo storico, una dimensione nella quale i valori non cambiano ma sono universali, eterni. Sono valori che non possono putrefarsi e sparire, come il

corpo. Valori che non possono essere superati o dimenticati. Sono ideali dell'umanità, ideali senza confini e limiti.

La libertà è un sentimento intrinseco all'esistenza, tanto quanto lo è l'amore, la comunicazione e la speranza. Sembra quasi di essere in presenza del dubbio del leggendario personaggio che vende la sua anima al diavolo - Faustus, che è combattuto tra la scelta del bene e del male, tra la scelta di possedere o essere libero per sempre. In fondo il vero problema umano, anche qui analizzato, è quello della scelta. Solo un uomo libero può scegliere il suo destino, se è libero di credere nelle sue idee e stare dietro di esse. Il *Faust motive* mostra come è lecito chiedersi quali sono la vera posizione e ruolo dell'uomo, e se Dio stesso è la conoscenza, come potrebbe essere peccato voler conoscere. Così nel medioevo il Faustus di Christopher Marlowe viene condannato, ma quello successivo di Goethe si salva, perché vive in un'epoca del razionalismo. Come avrebbe potuto condannarlo Goethe se la cifra della sua epoca era il materialismo.

Così i personaggi di Sábato, proprio come Faustus cercano il significato dell'esistenza. Cercano valori in cui credere a costo di morire, come Faustus vende la sua anima al diavolo pur di conoscere la verità dell'esistenza. La loro scoperta è che la morte è l'unica certezza della vita, però c'è una libertà che nessuno ci può togliere, che è quella di vivere come uomini liberi che hanno fatto la loro scelta tra l'esistere ed il vivere, tra il desiderio di essere protagonisti o spettatori passivi della vita. La grande scoperta sabatiana è che la vita non è solo capire, ma anche mettersi alla prova ed addentrarsi nella dimensione del fantastico, profondo, immaginario. La realtà circostante è importante, non la si può evitare, ma la vera vita è in quel mondo interiore, puro e spontaneo, complicato ma vero.

Altro simbolo di cui la storia di *Sobre Héroes y Tumbas* è portatrice riguarda la dimensione puramente politica e storica. Ancora una volta la storia del General Lavalle ne è il motivo principale. Sábato vuole dimostrare la negatività di un qualsiasi regime politico al di fuori della democrazia, che dovrebbe essere l'esempio più chiaro della libertà del popolo. Così inserisce l'epoca della storia di Lavalle che risale al 1840/1841, periodo della dittatura di Rosas, mentre l'epoca in cui si svolge la trama del libro sono gli anni '50, anni del primo mandato peronista. Questo regime che si proclamava al servizio del popolo in realtà non lo era, e Sábato ce lo ricorda con la scena del bombardamento della Plaza de Mayo da parte dell'aviazione argentina, e la risposta dei peronisti che quella stessa notte del 16 giugno del 1955 realizzarono la loro vendetta bruciando le chiese di Buenos Aires. Le due epoche sono poste come un contrappunto, come la dimostrazione del fatto che la storia si ripete spesso e volentieri, e che l'uomo non comprende dai propri errori quanto dolore e sofferenza la lotta e la guerra sempre portano con sé.

Infatti, perché possa esserci una rinascita spirituale nell'epoca presente, l'autore cerca una soluzione attraverso un altro personaggio chiave del romanzo che è Martín del Castillo.

Lui fugge in Patagonia, un territorio che sembra essere uno dei pochi angoli della terra rimasti incontaminati. Lì Martín incontrerà la sua vera identità, potendo ritornare in Argentina solo una volta che il regime peronista non c'è più. Lui porta con sé la speranza di un futuro nuovo e migliore. Porta con sé ideali di libertà e giustizia a lungo attesi. Ed è proprio in questo personaggio che Sábado incarna l'altro tema fondamentale del suo libro che è quello della metafisica della speranza. Infatti, nella quarta ed ultima parte del libro questo tema occupa tutta la trama del romanzo. Martín ormai disperato per la morte della sua amata Alejandra pensa di suicidarsi perché ha perso il senso della sua esistenza. Allora sfida Dio chiedendogli, nel caso esista, di mostrarsi a lui e illuminare il suo cammino. A Martín Dio si presenta attraverso la figura di una donna piccola, povera e sola che è Hortensia Paz. Lei vive in uno stanzino con il suo bambino in un'austerità assoluta, non possiede niente ma è immensamente felice. Lei è il personaggio più positivo del libro, e proprio lei aiuta Martín a riprendere le sue forze e iniziare il suo cammino "iniziatico". La vera felicità, gli dice, sta nel fatto di poter vivere, ammirare la bellezza del mondo, osservare i fiori, vedere un cane che gioca. La felicità di Hortensia sta nelle cose essenziali e semplici come il poter ascoltare i due dischi di Gardel che possiede e tenere con sé il suo bambino. Lo stesso cognome che lei porta è estremamente simbolico Paz/pace, che poi è uno dei valori ai quali secondo Sábado, l'umanità deve aspirare.

La sua felicità dunque è fatta di cose piccole, le uniche vere che la maggior parte di noi perde perché in aspettativa che arrivi qualcosa di grande, una felicità che ci possa cambiare la vita radicalmente. La vita invece è fatta di piccolezze, non di cose ma di momenti, sentimenti, sguardi, parole. Piccole gioie di ogni giorno. Così grazie a Hortensia, Martín comprende che esiste il bene, e lei ne è la prova vivente. La salvezza dalla disperazione dunque non è un'utopia. Bisogna solo credere e le cose possono cambiare davvero. Allora lui fugge lontano, in Patagonia, là dove le condizioni esterne non potranno influenzarlo nella sua ricerca. La sua fuga fisica in realtà è una fuga spirituale verso un mondo interiore, naturale, primitivo, semplice, non contaminato dove le utopie possono ancora essere realizzate. Grazie a Hortensia, Martín conoscerà anche una nuova dimensione dell'amore, che non è solo in oscillazione tra carne e purissimo sentimento (amore che lui prova con Alejandra), ma è anche un sentimento che ha in sé qualcosa di metafisico, interiore. Se nel *Túnel* si parlava di un amore deluso, insoddisfatto, irrealizzato, qui c'è un altro tipo d'amore, più positivo e speranzoso.

È quello che si prova verso l'umanità, verso il mondo. È un amore che porta lontano la solitudine e la crisi esistenziale, è l'amore che si realizza in

comunicazione tra esseri umani così simili tra loro nelle loro debolezze e nei loro dubbi.

L'amore ha dunque varie sfaccettature, come la realtà stessa, come gli uomini. Non è mai possibile conoscere tutto perché ogni cosa ha dentro di sé mille sfumature. E se l'uomo vivesse solo di razionalizzazioni impazzirebbe perché la verità assoluta non esiste, e le cose del mondo non possono essere definite in maniera univoca per sempre. Esiste dunque qualcosa di più sottile e profondo di cui ci dobbiamo fidare. Proprio come ha fatto Sábato quando ha abbandonato le sue "certezze" scientifiche scoprendo i limiti del pensiero ma l'infinità dell'animo umano. Ancora una volta si comprende come per la sopravvivenza è necessaria una cieca speranza e fede. Quando accadono calamità naturali, o guerre, dice Sábato, per un motivo inspiegabile l'uomo come una formica si rialza, sempre. Continua a vivere e a lottare nel suo piccolo mondo di tutti i giorni. Questa è la prova più grande che la speranza supera l'angoscia e il dolore, che il nulla non può esistere e che c'è sempre qualcosa per il quale vale la pena lottare. La speranza è quella che muove il mondo e non lo lascia morire.

Come si può notare tutte le tematiche che interessano Ernesto Sábato fanno parte dei problemi spirituali ed esistenziali del nostro tempo. Sábato, infatti, non è mai stato un autore lontano dalla modernità, ma ha sempre considerato con una coscienza matura il mondo. La sua analisi parte dalla dimensione vitale dell'uomo, nei suoi successi come nei suoi fallimenti, per ampliarsi poi nelle riflessioni non astratte ma quotidiane e concrete. La sua visione del mondo è tormentata, ma proprio per questo esalta l'importanza dell'individualità, del valore di un essere umano rispetto alla massa. L'individualità deve sfuggire a qualsiasi tipo di generalizzazione che possa privare l'uomo della sua specificità. Sábato ha dedicato tutta la sua vita per una lotta utopica di un'esistenza senza guerre e ingiustizie. È molto noto il suo ruolo di presidente nella CONDAEP, commissione nazionale per la ricerca delle persone scomparse (i *desaparecidos* della dittatura argentina). Il compromesso del mondo moderno, nel quale crede Sábato, sta nell'emarginare la stupidità, l'ignoranza che limitano oggi la libertà e i diritti di un'esistenza individuale. Spicca così anche il pensiero che sono proprio artisti e scrittori in primo luogo, quelli che si debbono impegnare a dare voce a coloro che sono oppressi e soffrono in silenzio. Un intellettuale vero deve mettersi al servizio della comunità, aiutare a costruire una nuova fede e una nuova speranza. Oggi il mondo è disindividualizzato, la società propone la riduzione della molteplicità all'unità, un impossibile ideale dell'ordine che ha trasformato gli uomini in ingranaggi, automi, esseri dominati dall'industria e dalle macchine. L'umanità invece deve imparare a vivere nella solidarietà, senza confondere questo concetto con la massificazione che è assurda e senza significato. Bisogna lottare, come dice Sábato in tutti i suoi scritti, per trovare valori nuovi nei quali credere, che saranno valori spirituali e non materiali. Solo credendo nell'utopia si potrà creare un

mondo migliore. In un'epoca di sovra popolamento, sovrapproduzione e super tecnologia l'integrità umana si nasconde nello spirito che si appaga con piccole cose.

Non necessariamente bisogna cercare concetti difficili e complessi, basta capire che la felicità sta nelle cose semplici: un ricordo, il paesaggio, un viso conosciuto e amato o soltanto nella semplicità di un abbraccio. La grande speranza che oggi bisogna avere risiede nella pace e nella libertà. La pace, dice Sábato, è il desiderio stesso di Dio per l'umanità. Questa parola ha in sé qualcosa di sacro e supremo. Non bisogna mai rassegnarsi alla guerra. È necessario resistere vivendo una solidarietà grande, come una torre. Un'unione tra uomini. Questo insegnamento sabatiano è ricco di un valore universale in quanto è rivelatore di una verità molto profonda e autentica, una verità che tutt'oggi si può applicare a delle realtà contemporanee. Basta pensare al recente conflitto nei Balcani dove non solo si è trattato di una conflitto armato ma di una guerra nazionalista dove si sono annullati i valori, il rispetto per la vita, si sono insanguinate le mani con un assurdo odio fanatico poiché non si è capito che la diversità non deve essere un punto di scontro ma di crescita e arricchimento reciproco, perché non si è capito che la cifra secolare del territorio balcanico, già prima dell'arrivo degli ottomani, è stata la multi etnicità; ma cosa più importante, non si è capito che l'etnia non ha nulla a che vedere con una tradizione culturale e storica alla quale si può appartenere, pur essendo i suoi componenti di religione e ideologie diverse. Oggigiorno l'esempio più eclatante di questa realtà sia un paese tanto povero e spesso dimenticato come l'Indonesia dove vivono pacificamente intorno a 80 milioni di abitanti di religioni diverse (senza sentirsi per questo offesi o umiliati.). Se si considera poi il mondo contemporaneo considerato un ambiente teoreticamente *democratico, civile ed europeizzato* è possibile constatare come l'intolleranza non è stata una prerogativa solo balcanica. Oggi ci si conferma con le identità attribuite vigenti, già che non c'è lo spazio per l'espressione delle identità individuali, e sarà sempre così finché non si capirà che ciò di cui si ha sempre paura e vergogna è l'altro da sé perché non lo si conosce. Non si comprende che bisogna vergognarsi di cose ben diverse dalla coscienza della propria identità. Ma come dice Sábato è fondamentale conoscere sé stessi per poter conoscere gli altri e realizzare poi quella da lui tanto amata utopica idea della solidarietà, un'unione tra uomini grande come una torre. Una volta nella Jugoslavia comunista insegnavano che bisognava vivere in fratellanza e unione (*bratstvo i jedinstvo*), concetti che poi sono stati distrutti dalla stessa ideologia del potere, ma se fossero possibili oggi (senza implicazioni politiche si intende), probabilmente anche Sábato sarebbe d'accordo perché questo significherebbe che l'umanità ha capito il vero valore dell'identità che così spesso sfugge tra le mani.

Il concetto d'identità oggi è molto difficile da spiegare, analizzare e capire perché intriso di elementi della modernità e contemporaneità tanto

complessi e articolati. Un primo passo fondamentale sarebbe già riuscire a riconoscere che tutte le cose materiali sono solo un mezzo, e che il mezzo come tale non è mai la finalità, lo scopo ultimo dell'esistenza. Bisogna che cominci un cambiamento interiore in ognuno attraverso i fatti e l'azione, non solo attraverso le parole; un cambiamento dentro l'uomo e non fuori di lui. E poi bisogna rassegnarsi al peso dell'umanità che come scrive Sartre è l'essere condannata alla libertà, è un peso grande perché rende responsabile ognuno di noi di fronte alle possibilità date e di fronte alla esistenza. La letteratura di Ernesto Sábato in questo senso è uno sforzo di analizzare e capire il mondo odierno. L'autore lo fa applicando la tecnica del realismo magico che diventa non solo una soluzione stilistica ma l'essenza stessa del quotidiano che si cerca di capire, sviscerare ed accettare per quello che è facendolo diventare per quanto più è possibile un "reale meraviglioso".

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Acero, M. G., *Sábato y la libertad sociológica e histórica*, "Cuadernos Hispanoamericanos", N. 391/393, p. 438-455, enero-marzo 1983.
- Bacarisse, S., *Poncho celeste, banda punzo: la dualidad histórica argentina. Una interpretación de: "Sobre Héroes y Tumbas" de E.S.*, "Cuadernos Hispanoamericanos", N. 391/393, p. 427-438, enero-marzo 1983.
- Balkenende, L., *Aproximación a la novelística de Sábato*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1983
- Chavarrí, R., *La metafísica y las metafísicas de E. Sábato*, "Cuadernos Hispanoamericanos", N. 391/393, p. 681-686, enero-marzo 1983.
- Dellepiane, A., *Sábato, un análisis de su narrativa*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1970.
- Huxley, A., *Il mondo nuovo-Ritorno al mondo nuovo*, Classici Moderni, Oscar Mondadori, Milano, 1991.
- Pacurariu, F., *Ernesto Sábato o las inquietudes del mundo*, "Cuadernos Hispanoamericanos", N. 391/393, p. 202-209, enero-marzo 1983.
- Sábato, E., *Sobre héroes y Tumbas*, Seix Barral, Buenos Aires, 1981.
- Sábato, E., *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

*Ana Kopusar*

*"Izur" y "El mono que asesinó"*

*Algunos elementos fantásticos en Lugones y Quiroga*

Julio Cortázar en una conferencia dictada en U.C.A.B responde a la pregunta - ¿qué es lo fantástico? – de la siguiente manera, “antes, mucho antes, de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con la lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante”. Se trataba de aquello que el autor argentino define como el ‘sentimiento de lo fantástico’, una fuerza que invierte y polariza los valores.

A lo largo de los años lo fantástico ha sido objeto de estudio y de tentativas de definición por parte de los escritores y de los críticos. Pocos términos, por otra parte, han sido objeto de tanta confusión como el vocablo *fantástico*. Tzvetan Todorov ha circunscripto con fortuna el rico y heterogéneo campo de la fantástica<sup>1</sup>. Su estudio, y la diferenciación entre las categorías de lo maravilloso, de lo insólito y de lo fantástico, siguen siendo un punto de referencia imprescindible para los estudiosos.

Una obra literaria no constituye un mero paralelo de la realidad ni tiene por qué ser consecuente con ésta. Aun obviando los distintos planos en que se mueven ficción y realidad, la obra literaria es estructuralmente un mundo distinto. Las leyes que rigen su acción, el comportamiento de los personajes, el ensamblamiento de los motivos, la causalidad particular de su devenir, no son los mismos que rigen el mundo real como tampoco las circunstancias que rigen el proceso de creación son las mismas que aquellas que se refieren a los datos de la realidad. En este sentido toda obra de arte constituye estructuralmente un mundo cuyas puertas pueden transponerse a un precio cuya convencionalidad es sustancialmente distinta a la que supone el mundo

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970; traducción española: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.



circundante. De allí el peligro de confundir ambos mundos o juzgarlos según su grado de similitud y una rigidez de correspondencia.

Este deslinde se hace más evidente y frontal en la creación llamada fantástica, que muchas veces va más allá del simple mito o la alegoría para perder contacto o referencia con la realidad inmediata. Este alejamiento hacia lo irreal presupone en la relación autor-obra-lector dos elementos fundamentales: la verosimilitud y la credulidad, es decir cierto carácter de apariencia de verdadero, que puede ser creído, que no destruye en la mente del lector la posibilidad de penetración ni crea un caos al que no puede acceder. No se trata de admitir la posibilidad de los hechos narrados, ni siquiera de una fe, sino el convencimiento implícito de que se entra a un mundo cuyas leyes peculiares se admiten al traspasar el umbral y que constituye una suerte de comunión convencional entre autor y lector. Pero no existe una literatura fantástica totalmente pura, porque si bien puede no usar los datos de la realidad, en un sentido grosero, inmediato, sí necesita de las estructuras de la inteligencia para ser comprendida. Tanto el autor como el lector trabajan sobre la base de una realidad que viven, recrean o imaginan siempre según las experiencias intelectuales o físicas de una realidad anterior.

Podemos decir que las obras fantásticas tratan de cosas, hechos, personajes o estructuras *inadmisibles* según nuestra realidad inmediata, pero que se hacen *comunicables* a partir de esa realidad. Esta fórmula general permite la entrada de aspectos muy importantes de la obra de Horacio Quiroga y de Leopoldo Lugones, es decir aquellos que contienen elementos fantásticos. Algunos de sus cuentos no eluden una fuerte intención didáctica, otros tienen elementos alegóricos, otros conducen a un terror que excede nuestras fronteras cotidianas.

En cuanto a Lugones, digamos que en su formación intelectual hay dos planos que se complementan fructíferamente: el científico y el literario. De sus lecturas podemos rescatar un volumen, *La metamorfosis de los insectos*, al cual se refiere con especial entusiasmo denominándolo "primera luz de mi espíritu", porque le revela la naturaleza por medio de la contemplación científica. Una prueba de este doble nivel científico y literario es *Las fuerzas extrañas*. Para entender la unidad y composición de este libro debemos recurrir a la última parte de su *Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones*. Allí encontramos una suerte de recapitulación teórica de los temas centrales de los cuentos. La cosmogonía que nos presenta Lugones difiere de la que dominaba entonces, pero el narrador le reconoce una concepción profundamente lógica y perfecta y le concede la explicación de muchas perplejidades humanas. Los títulos de las lecciones son las siguientes: "El origen del universo", "El origen de la forma", "El espacio y el tiempo", "Los átomos", "Nuestra teoría ante la ciencia", "La vida de la materia", "Los elementos terrestres", "La vida orgánica", "La inteligencia en el universo", "El hombre". A medida que se avanza en esta cosmovisión se ve la

afirmación de una estructura racional y un sentido del mundo y de la historia.

En la lección décima trata de situar al hombre en el universo con una dualidad material y espiritual y hace discriminaciones entre los hombres; algunos que alcanzan durante su vida la perfección y otros que continúan atados a la fatalidad, se entregan a su destino humano que es hacer el mal. A partir de esta distinción los valores éticos y espirituales, y el bien y el mal se explican como fenómenos lógicos productos de la conciencia espiritual. Por lo tanto quienes obran como fuerza ciega, son las víctimas de la fatalidad. Hay también una concepción individual del pecado como ignorancia es decir como fuerza ciega. Dentro de esta teoría se inscriben casi todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Los cuentos que tienen mayor relación con *Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones* son: "La metamúsica", "La fuerza omega", "Psicón", "Izur". En estos relatos se insiste en la conducta extraña de quienes exploran y despiertan las fuerzas oscuras que laten en el cosmos; por esta razón hay formas coincidentes de condena en los mismos.

Numerosas referencias morales explican los destinos de casi todos los protagonistas de los cuentos, donde hay vidas arrastradas por el fatalismo y condenadas por traición a su naturaleza espiritual. Esta circunstancia puede ser reforzada a partir de la forma en que Lugones trata la literatura fantástica presentando hombres que de pronto se hallan ante lo inexplicable, como sucede con el descubrimiento de la potencia mecánica del sonido en "La fuerza omega", o como los colores de la música en "La metamúsica", o como en "Psicón" que parte de la idea de que el cerebro irradia pensamientos en forma de fuerza mecánica, etc. Es decir que los hechos pueden ser explicados por los descubridores de estas fuerzas, pero hay en estos cuentos como una especie de constante que es el castigo que recibe el que descubre la fuerza extraña, que en casi todos es la muerte o la locura mientras los espectadores quedan frente a lo inexplicable.

En otros cuentos donde la relación con el ocultismo y por lo tanto con la fantástica es evidente son: "El origen del diluvio" y "Lluvia de fuego"; en ambos, el narrador actúa como medium. El universo fantástico se vincula con el universo mágico del ocultismo y se concreta objetivando, con fines estéticos, el fondo doctrinal del mismo. El elemento fantástico en el primero de los cuentos lo encontramos cuando una masa informe que sale del cuerpo de la medium, se esparce por la sala y abraza a todos los presentes. Un testigo del hecho salta hasta la llave de la luz y la enciende, la masa de sombra estalla sin ruido y desaparece. Dos resultados de este hecho: un lodo heladísimo que cubre a todos los testigos de la experiencia mediumnímica, al que se le suma un elemento fantástico, y también poético, que es la aparición de una pequeña sirena en la palangana.

En el segundo de los cuentos, el elemento fantástico está dado por la lluvia de cobre. El horror se manifiesta a medida que avanzamos en la escritura, ya que el mismo está intensificado porque el narrador se enreda

emotivamente en el relato. La culminación de la catástrofe la da este elemento emotivo.

Dentro de los cuentos pertenecientes a *Las fuerzas extrañas* tomaremos "Izur" y lo relacionaremos con "El mono que asesinó" de Horacio Quiroga.

En "Izur" el elemento fantástico se asienta en el hecho de que el protagonista pueda lograr que el mono hable. Este cuento insiste, al igual que los restantes del texto, en la condena de quienes exploran y despiertan las fuerzas ocultas cuya existencia en el cosmos es verosímil y posible. Por esta razón hay formas coincidentes de condena en este tipo de cuentos. El personaje investigador de este cuento es condenado al dolor de saber que el mono es capaz de hablar, precisamente en el momento en que Izur exhala su último suspiro.

*...y entonces, con su último suspiro, el último suspiro que coronaba y desvanecía a la vez mi esperanza, brotaron -estoy seguro- brotaron en un murmullo (¿como explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez siglos?) estas palabras cuya humanidad reconciliaba las especies:*

*AMO, AGUA, AMO, MI AMO...*<sup>ii</sup>

El desarrollo del cuento en uno y otro autor es inverso. En "Izur" se trata de hacer volver el mono al lenguaje. Según la teoría de nuestro protagonista, los monos fueron hombres que dejaron de hablar, porque se les atrofiaron los órganos de fonación y los centros cerebrales del lenguaje. Por lo tanto el idioma de la especie se limitó al grito inarticulado y el hombre primitivo descendió a la condición de animal. Agreguemos que el propio autor deja constancia en una cita que esta concepción pertenece a los primitivos de Java, quienes abandonaron el habla para que no se les hiciera trabajar.

El mono en posesión del habla humana aparece en Quiroga. El elemento fantástico se mueve en el campo de las transformaciones: del hombre en mono y del mono en hombre. La capacidad y la posibilidad de una metamorfosis adquiere aquí dimensiones fantásticas. Esta circunstancia es verificable porque estamos en presencia de un mono que se convierte en hombre y este mismo hombre adopta la figura del propio mono pero observado en el desarrollo del cuento a través de la metempsícosis. "Quiroga funde el mito de las transmigraciones de Brahma con los descubrimientos de la parapsicología"<sup>iii</sup>. El viaje del alma después de la muerte hacia cuerpos diferentes, más o menos perfectos, se lleva a cabo aquí según los merecimientos logrados en su existencia anterior.

---

<sup>ii</sup> Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 126.

<sup>iii</sup> Noé Jitrik, Nota, en Horacio Quiroga, *Novelas cortas*, Montevideo, Arca, 1967, T. I., p.135.

Por lo tanto, y he aquí la situación inversa, el mono habla pero según la concepción de las transmigraciones; este mono fue un hombre de existencia real que vivió en la India hace millones de años. Si la diferencia reside en el hecho peculiar de que un mono habla y el otro, por el contrario, no, las concepciones coincidirían, prescindiendo de la teoría filosófica-religiosa y hallaríamos que partimos de un común denominador en ambos cuentos: El punto de arranque es el hombre. Pero el protagonista de "El mono que asesinó", que será llevado en el desenlace del cuento a su condición de mono, nos aclara:

*Pero ¿cómo un vil mono podía descender de aquel hombre, amigo de su antecesor, que había dado la voz de alarma en la creciente? Que la humanidad desciende del mono, todavía, pero que toda la franca y noble naturaleza humana se transforme en una bestia peluda y mordedora...*<sup>iv</sup>

A través de lo fantástico y metapsíquico en Quiroga y por el camino de lo fantástico y científico en Lugones, el mono descendería del hombre. Aquí las teorías son coincidentes pero difieren la una de la otra por el hecho de que los animales son presentados uno en posesión del habla -en el caso de Quiroga- y el otro no -en Lugones-.

La circunstancia de que en ambos cuentos los rasgos de humanización aparezcan en el mono nos pone ante la presencia de otro elemento común. Se trata de una humanización gradual que puede ser estudiada al mismo tiempo como un procedimiento narrativo:

*Entre tanto, iba todas las mañanas a sentarse frente a su Gibón, y allí pasaba las horas inmóvil, observándolo. Durante cuatro días consecutivos, el mono no había pronunciado ni una palabra. Algunas muecas, eso sí; mucho aire filosófico a pierna cruzada también; pero nada de frases.*<sup>v</sup>

En Izur también aparece esta humanización gradual. A medida que se le van enseñando algunas características del habla, el mono va adquiriendo aspecto humano:

*Por despacio que fuera, se ha operado un cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditabundas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente: íbasele notando una gran facilidad de lágrimas.*<sup>vi</sup>

---

<sup>iv</sup> H. Quiroga, *op. cit.*, p. 76.

<sup>v</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>vi</sup> L. Lugones, *op. cit.*, ps. 122-123

El mono intenta ser comprado por ambos protagonistas. En el caso de Lugones, el científico realmente lo compra para enseñarle a hablar:

*Compré el mono en el remate de un circo que había quebrado.*<sup>vii</sup>

En el caso de Quiroga: Box quiere comprar el mono (más tarde se verá obligado a robarlo) porque habla:

*Box decidió apoderarse de él comenzando por el modo más obvio: comprarlo. Fue pues a hablar con el director del jardín.*<sup>viii</sup>

Los dos monos se enferman. En el cuento de Quiroga, el frío le produce al mono una pulmonía al salir del zoológico:

*Box acercose rápidamente. Un profundo temblor recorría el cuerpo del mono. Box le tomó la mano y la notó ardiente. Muerto de inquietud arrancolo de la pared y abriendo de par en par los postigos cogió entre sus manos la cabeza del gibón. Entonces notó el castañeteo de sus dientes. Box clavó su vista en la del mono. Allá desde el fondo de las órbitas, los ojos de reflejo verde pálido, los ojos velados de agónico, lo miraban...*<sup>ix</sup>

En Lugones una meningitis – enfermedad que según nos aclara el autor es propia de los sordomudos – nos pone en relación con la humanización del mono que contrae una enfermedad de hombre:

*A los tres días cayó enfermo, una especie de sombría demencia complicada con síntomas de meningitis. Sanguijuelas, afusiones frías, purgantes, revulsivos cutáneos, alcoholatura de briona, bromuro; toda la terapéutica del espantoso mal le fue aplicada. Luché con desesperado brío, a impulsos de un remordimiento y de un temor. Aquél por creer a la bestia una víctima de mi crueldad; éste por la suerte del secreto que quizá se llevaba a la tumba.*<sup>x</sup>

Tropezamos también con pasajes en que la actitud del protagonista hacia el mono es similar en ambos cuentos. Así en Quiroga:

*El mono jadeaba con los ojos abiertos, fijos en el techo. Box arrimó una silla a la cama y se sentó, mirando obstinadamente al enfermo. Poco a poco sintió que su cuerpo se helaba.*<sup>xi</sup>

Una situación similar leemos en “Izur”:

---

<sup>vii</sup> Ibidem, p.117.

<sup>viii</sup> H. Quiroga, *op. cit.*, p. 65.

<sup>ix</sup> Ibidem., 76.

<sup>x</sup> L. Lugones, *op. cit.*, ps. 123-124.

<sup>xi</sup> H. Quiroga, *op. cit.*, p. 80.

*Izur entró en agonía sin perder el conocimiento. Una dulce agonía a ojos cerrados, con respiración débil, pulso vago, quietud absoluta, que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacía mí, con una desgarradora expresión de eternidad, su cara de viejo mulato triste. Y la última tarde, la tarde de su muerte, fue cuando ocurrió la cosa extraordinaria que me ha decidido a emprender esta narración.*

*Hábíame sentado a su cabecera, vencido por el calor y la quietud del crepúsculo que empezaba, cuando sentí de pronto que me asían por la muñeca.<sup>xii</sup>*

En "Izur" narrador y chimpancé merecen una atención semejante. La experiencia con el chimpancé es evocada una vez completado el desarrollo total de la argumentación del científico-narrador mediante la cual expone la experiencia llevada a cabo con el mono. En los primeros párrafos se anota una información directa sobre el chimpancé y su relación con el experimentador. Y de inmediato se nos presenta la preocupación científica por el lenguaje de los antropoides y el origen legeridario de su negación a hablar. Se proporciona un dato: Los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos no a la incapacidad de hablar sino a la abstención: "No hablan para que no los hagan trabajar". Una vez apuntado este origen legendario se pasa a nombrar a autoridades científicas, importantes en la época en que fueron escritos los cuentos, que se preocuparon por enseñar a hablar a los sordomudos. Sin embargo, la referencia 'legendaria' parece sostener la reacción primaria del chimpancé que no quiere hablar y que se rompe en la revelación sorpresiva del final en que el mono, antes de morir, habla. Naturalmente hay un proceso de humanización del mono que se supone con la recuperación del habla. Hay un fenómeno inexplicable y que roza la frontera de lo fantástico. Este fenómeno parte de la teoría yoga por la cual el experimentador ha aprendido la capacidad de desdoblamiento, es decir saber las cosas de otros a través de lo que sabía de él mismo. Y es esto lo que lleva a querer enseñar al mono la recuperación del habla.

Por otra parte, la argumentación de "El mono que asesinó" es la historia del hombre que escucha la voz de un mono que le recuerda voces amigas y antiquísimas. Esta novela corta tiene a su vez, como el cuento de Lugones, dos personajes que merecen atención semejante: el narrador y el mono gibón, portador de palabras que tienen un sentido para aquél y que finalmente van a ser reveladas. Para encontrar o descifrar el origen de las palabras dichas por el mono, Box, nuestro protagonista lo roba del jardín zoológico. A partir de aquí todo le será revelado y aparecerán recuerdos sepultos en la memoria. El hombre se metamorfosea en mono y su espíritu

---

<sup>xii</sup> L. Lugones, *op. cit.*, 126.

en el cuerpo del mono mantiene la lucidez humana, mientras que el mono adopta la postura física del hombre. Y esto último se explica por la teoría de la transmigración de las almas.

Este relato puede inscribirse en un tipo de literatura fantástica, donde los elementos que exceden la realidad cotidiana entran en relación con elementos filosóficos y religiosos de doctrinas hinduistas.

A Quiroga, lo mismo que a Lugones - en un plano general - podemos computarlos dentro del movimiento modernista pero con una influencia, bastante perceptible, de Edgar A. Poe. Esta última estaría marcando una transición hacia el realismo.

A propósito de ambos escritores, dice Jitrik: «Ya se ha dicho, Quiroga tenía una inclinación especial por este tipo de literatura: el contacto con Lugones y la frecuentación de José Ingenieros tiene que haberla estimulado y ordenado según las pautas observadas; cede pues a su momento a lo que está en boga. Lo cual también es significativo en relación con lo que Quiroga debe romper para construir su obra, con lo que efectivamente rompe para hacerlo. Su punto de partida es el modernismo, quedó remoto y atrás y obtuvo un tono, una voz, una apertura sobre la realidad y en su literatura transformada se transformaba él mismo».<sup>xiii</sup>

Podríamos encontrar numerosos ejemplos en otras narraciones de Quiroga y de Lugones. Un material importante se halla en este sentido en *El salvaje* del primero. No sólo en los temas que abordan, sino también en las formas que adquieren los mismos en el tratamiento de ambos autores, podran servirnos de base para un estudio más amplio y más profundo. En lo que atañe a este trabajo, su objetivo ha sido menos ambicioso y más reducido, y su meta se circunscribió a mostrar los elementos y propósitos de ambos autores a través dos cuentos que hemos considerado adecuados y que, según nuestra opinión, constituyen un punto de partida.

---

<sup>xiii</sup> Noé Jitrik, "Prólogo" a Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 22.

Mario Faraone

“Dust hides a Mirror”:

*Intercultural Treatment of Images and Reflections in Christopher Isherwood’s Narrative*<sup>i</sup>

“Quello che vedo nello specchio sono proprio io.  
Ma sono convinto di essere io perché so che quello è uno  
specchio, di cui mi fido, o capisco che quello è uno specchio  
perché trovo sulla sua superficie qualcosa che senza dubbio  
sono io?”

Umberto Eco - “Intorno e al di là dello Specchio”<sup>ii</sup>

I

The interview took place on a balmy day in January [...]. As I came down the steps from the street I heard typing, and as I looked into the open front door I could see Isherwood at his typewriter facing me across an old-fashioned circular dining room table. When he rose to greet me, I realized that it was his image I had seen, reflected in a wall-size mirror. The impression was rather disconcerting as he materialized opposite his double, but altogether appropriate for a writer who has so often reflected himself in his fiction.<sup>iii</sup>

While at first sight the passage above might seem to have been taken from one of Christopher Isherwood’s works, in actual fact it is a comment made by George Wickes in an interview in 1965. Little more than an

---

<sup>i</sup> The present paper on the treatment of mirrors and mirror-images in Christopher Isherwood’s literary production is a lengthier and more extensive study on the same issue already dealt with in a previous essay, published in 1999 by Bulzoni, Roma.

<sup>ii</sup> Umberto Eco, “Intorno e aldilà dello Specchio”, in *Lo Specchio e il Doppio: Dallo Stagno di Narciso allo Schermo Televisivo*. Catalogo della mostra tenuta a Torino nel 1987. (Milano: Fabbri, 1987): «What I see in the mirror is exactly myself. But am I convinced it’s me because I know it to be a mirror, which I trust, or rather I understand it to be a mirror because on its surface I find something which doubtless is me?» (Umberto Eco, “About and Beyond the Mirror”, in *The Mirror and the Double: From Narcissus’ Pond to the Television Set*, Catalogue of the exhibition held in Turin in 1987; My translation)

<sup>iii</sup> George Wickes, “An Interview with Christopher Isherwood”, *Shenandoah*, XVI: III: 1965: 24.



anecdote, but decidedly appropriate to introduce a theme essential to the writer's art.

Taken as a whole, Isherwood's narrative proves to be a complex and harmonic, literary and psychological tool by means of which the author succeeds, throughout his life, in examining himself, jotting down his experiences, observing the changes, analysing his own choice and meditating on his own personality and individuality.

In this sense, the polisemic image of the mirror, besides being a symbol, plays a major role in the structure of the narrative, because it recurs, practically in almost all his novels, as both an effective and recalled evocative and is subjected to imperceptible yet deep-rooted changes, as are several other aspects in the author's life and work.

The final aim of this autobiographical survey is to discover "Christopher Isherwood the Individual." The internal dynamic of his complexity as well as psychological and spiritual maturity makes use of the journal technique which very often forms the backbone of his narrative but the study of images, as icons of the persona to be examined, is evident right from his early efforts and it is obviously linked to Isherwood's growing fondness for the world of entertainment in general and for the cinema in particular. In fact, Isherwood, from boyhood was fascinated by the cinema and, from an early age, began going to movies, especially during his university years at Cambridge, and later in Berlin, in the period 1929-1933, when the cinema formed a vital part of the contemporary European culture.

The image as a mirror of reality is a theme which underlines the entire western culture and which plays a fundamental role in the 20<sup>th</sup> century. In fact, it is evident that one of the strongest motivations for the frequent recurrence of this iconographic symbol is the fact that the artist very often questions himself about the dichotomy between appearance and reality: "[...] mirrors have been much used in literary works as a means of raising questions about the objects they reflect, conceal, or unmask, as well as about the universal theme of literature - the disparity between reality and appearance."<sup>iv</sup>

In this sense, it's possible to detect in Isherwood's narrative two precise moments when the literary figure of the mirror and of its reflections are expressed through two different stages of development, which are both linked and consecutive. In Isherwood's so-called "first narrative stage", that stretches from *All the Conspirators* (1928) to *Lions and Shadows* (1938) and *Journey to a War* (1939), the presence of the mirror assumes modalities which are distinct from those belonging to the conversion period to Vedanta,

---

<sup>iv</sup> Manfred Weidhorn, "Mirror", 50 in Jean-Charles Seigneuret, (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs* (New York and London: Greenwood Press, 1988).

the Hindu-oriented philosophy and religion.

## II

Through the mirror, Isherwood analyses and indeed communicates man's external, superficial aspect, admittedly complex but extremely fragmentary and disharmonious personality and relationship of the individual with his fellow beings. This is reflected in his early writings via his immature outburst against society. An example of this first phase is *Mr. Norris Changes Trains* (1935), the first of his "Berlin Novels" which gave him his first literary success and which contributed to his fame as an "objective artist", cool and detached observer and reporter of the events taking place in the early '30s.

The narrator and main character, William Bradshaw, goes to a New Year's Eve party with his friend Mr. Norris, the ambiguous and contradictory dissembler, co-protagonist to everything that happens in the narrative. Describing the party William, who introduces us to a world of falsity, ambiguity, corruption and vice, makes a direct reference to the mirror to underline the most immediate symbol, an artificial protuberance: "On New Year's Eve I had supper at home with my landlady and the other lodgers. I must have been already drunk when I arrived at the Troika, because I remember getting a shock when I looked into the cloakroom mirror and found that I was wearing a false nose."<sup>v</sup> In perfect accord with the symbolic tradition of English literature, the false nose is the perfect "anphitryon" which introduces us to this universe of pretence and which, by being confirmed in the next pages by several descriptions of fragments of human bodies, anticipates many of the betrayals and successive double-face revelations which Mr. Norris is prone to.

But in Isherwood the mirror soon takes on the characteristics of investigator and becomes a vehicle to study the author's changes of character and personality and his rapport with the world outside. In fact, the other "Berlin Novel", *Goodbye to Berlin* (1938), begins to use the mirror as a "private eye", a "catoptric" figure, in this very direction. "Christopher Isherwood", the namesake narrator, is already a sort of specular reflection of the author, as were both William Bradshaw in *Mr Norris Changes Trains*, and the protagonists in Isherwood's first two novels, *All the Conspirators* (1928) and *The Memorial* (1932). That old-faithful, the "ventriloquist

---

<sup>v</sup> Christopher Isherwood. *Mr. Norris Changes Trains* (London: Methuen, 1987), 27.

dummy”,<sup>vi</sup> which turns up in some of his later novel, has just decided to leave Berlin for good: Hitler has taken over power, the acts of intolerance and of repression against political and individual freedom begin to proliferate, Europe begins to feel insecure. During one of his last strolls through the centre of the capital, the narrator stops for a while to look in a shop window. Here, he has the possibility to observe his own image in a mirror:

Today the sun is brilliantly shining; it is quite mild and warm. I go out for my last morning walk [...] The sun shines, and Hitler is master of this city. The sun shines, and dozens of my friends [...] are in prison, possibly dead [...] I catch sight of my face in the mirror of a shop, and am horrified to see that I am smiling. You can't help smiling, in such beautiful weather. The trams are going up and down the Kleistrasse, just as usual. They, and the people on the pavement [...] have an air of curious familiarity, of striking resemblance to something one remembers as normal and pleasant in the past - like a very good photograph. No. Even now I can't altogether believe that any of this has really happened...<sup>vii</sup>

Face to face with the horror of his own grinning image, the protagonist in the final analysis realises that he doesn't know himself at all. “Christopher Isherwood” is disconcerted by this reaction, because at the same time the tragedy of what Germany and his friends are going through is brought home to him: “The Mirror has special importance because without it man is doomed not to see the most spiritual and expressive part of himself - his face - and this handicap in turn becomes a metaphor for the human inability to know oneself.”<sup>viii</sup> In fact, in this period of his life Isherwood still doesn't really know his own personality and certainly has a terrible relationship with his own spirituality. A declared atheist, he has cut off all relations with his religion due to an act of rebellion against society and especially against his mother. In fact, after the death of his father in the WW1, Kathleen has reversed all her expectations on him, creating a physical, psychological and sentimental load that he is unable and refuses to sustain.

This fragmentary and inarticulate perception of his own personality and sensibilities and of his relationships with his “neighbour”, stems from his puritan “upper middle class” upbringing, to which like it or not, he still belongs notwithstanding his rebellious behaviour. The rigid division between good and evil that exists in this culture makes it impossible for the individual to find an interior serenity without first passing through trauma or tragedy. But, during the period of his *Berlin Novels*, Isherwood has already

---

<sup>vi</sup> Isherwood himself adopts this definition. Cfr. Christopher Isherwood. *Goodbye to Berlin* (London: Methuen, 1987), “Forward”.

<sup>vii</sup> Christopher Isherwood. *Goodbye to Berlin*, cit., 256-257.

<sup>viii</sup> Manfred Weidhorn, Op. cit., 851.

perceived that this fundamentalistic attitude doesn't lead to any interior development, nor does it help to resolve everyday problems. Even if he has not as yet developed the capacity to individuate and define what in *Prater Violet* he will later call the "narrow road that leads to safety", Isherwood has already begun to outline the possibility that each of us has more of a multi-facet personality than he might first believe.

In fact, Isherwood outlines the complexity of human soul in such characters as Arthur Norris, a strange mixture of con-man and affectionate friend to the narrator William; and Olga, the madam of the Berlin brothel where Norris and other characters meet to indulge in their masochistic pleasures: she also is a strange mixture of drug-pusher and receiver of stolen goods, who from time to time takes in political refugees from the Nazi regime, washes their clothes and produces exquisite crochet work. These characters are not proper mirrors but nonetheless serve as vignettes for the author. Thanks to their specular characteristics, the writer is able to analyse them in depth. In short, Isherwood is telling us, albeit in a simplistic and somewhat confused way, that he has understood that good and evil are necessary bedfellows, which overlap and intertwine and are never diachronic. Together, they coexist and help us to better define and understand an individual: "For Isherwood, Mr. Norris is a product of both good and evil, of innocence and corruption, and one must come to terms with both elements in order to understand him [...] Olga's divided character defies simple explanation. Isherwood seems to be accepting not only the existence of evil, but its inevitability, as the mirror image of good. One is dependent upon the other."<sup>ix</sup>

However, the symbolic and metaphoric image of the mirror as a vehicle for the psychological, spiritual and personal investigation assumes its maximum value as a result of other correlated and consecutive events, which together serve to mature Isherwood the writer: his definitive move to America in January 1939 and his conversion to the philosophic Hindu religion of Vedanta. Above all, it was this religious experience that, all said and done, determined the development of the artistic and human personality of the writer. The fundamental principle of Vedanta, at least according to Isherwood's declarations, is the complete absence of duality. Through meditation and the deep and personal relationship with the "Swami", a religious person who serves as spiritual guide, the follower is helped to find a direct link with the Godhead. Important to point out here that at the end of the "narrow path that leads to safety", the follower reaches the higher consciousness that he shares both natures, human and divine, which are only

---

<sup>ix</sup> Richard Johnstone. *The Will to Believe: Novelists of the Nineteen-thirties* (Oxford: O.U.P., 1982), 112.

apparently separated but which really coexist and are co-eternal. In keeping with the metaphor of the mirror, we could say that we are all reflections of God: the mirror does not exist without its reflection, similarly one does not exist without the other. The novelty of this message together with the fascinating Hindu terminology and rich pantheon of gods, as well as the “guru-disciple” relationship with Swami Prabhavananda, (the religious leader of the Hollywood community), helped Isherwood to face life and self-inquiry in a more serene way, at the same time allowing him to reconsider those steps already taken and those concepts expressed previously.

Long since aware that his life was devoid of spiritual richness and full of ephemeral delights, Isherwood came to the conclusion that his political choice which for almost ten years had led him to take up with intellectuals of the left and to take a position against the rise of Nazism, Franco’s victory in Spain and the Japanese aggression in China, was, all said and done, motivated by juvenile fervour on the spur of the moment. On top of this, he began to understand that his declared need to integrate himself somewhat in society, had no solid basis.

Speaking of this sense of “emptiness” he feels almost immediately after arriving in America, he confides to John Lehmann, one of the most important figures of the so-called Isherwood’s “English period” alongside with Edward Upward, E.M. Forster e W.H. Auden: “John, I am so utterly sick of being a person - Christopher Isherwood, or Isherwood, or even Chris. Aren’t you too? Don’t you feel, more and more, that all your achievements, all your sexual triumphs, are just like cheques, which represent money, but have no real value? Aren’t you sick to death of your face in the glass, and your business-voice, and your love-voice, and your signature on documents? I know I am.”<sup>x</sup>

The face in the looking-glass, observed by Isherwood since the very beginning of his literary output, is his own: a face that has long since ceased to satisfy him as it is transparently false; “a private face for public places”, a sort of “borrowed robe” to act out a role he thought he had chosen but one which had been thrust upon him by society: that of the “angry young artist”, lacking in certainties and causes to believe in. This too Isherwood realises: in his narrative, the mirror figure no longer exists as a revelation of the exterior and temporal image of the individual “per sé” but, thanks to the important and constructive contribution of Vedanta, it becomes a determinative instrument for an internal and spiritual search.

---

<sup>x</sup> Letter of July 1939 to John Lehmann. Cfr. John Lehmann. *Christopher Isherwood: A Personal Memoir* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1987), 53.

## III

It is in *Prater Violet* (1945), the first novel written after what critics call “Isherwood’s period of narrative sterility”, that Isherwood first begins to seek a style of life and thought more in tune with his fellow man and able to give him peace and inner stability. In this novel, besides the perception of a possible path towards maturity, complicated and hazardous as only a “goat-track through the mountains between the clouds”<sup>xi</sup> could be, a “guru” figure appears for the first time in the person of the Viennese director Friedrich Bergmann, directly inspired by the real-life director Bertoldt Viertel, with whom Isherwood had worked in London in 1933. Bergmann represents a father-figure and spiritual guide who, with an hermeneutic function, manages to produce in the “Isherwood-character”, an alter ego for the writer himself, a long stream of consciousness, capable of generating a maturation of both character and spirit.

In Bergmann many of the human and narrative instances converge: besides the quest for a father-figure (a role in which through the course of time several charismatic personalities have interchanged e.g Edward Upward, E.M Forster, Bertoldt Viertel himself and Swami Prabhavananda), there is also the quest for a “guru”-figure, in other words an advanced illuminated thinker through whom the disciple develops a more acute sense and religious perception and follows the path leading to an understanding of the Godhead. But Bergmann also serves as a “mirror-figure”, giving the narrator protagonist “Christopher Isherwood” a clearer insight of the world and of relationships with others, relationships which hitherto were of a dual nature, “goodies” and “baddies”, friend and “Enemy”.

Since it is primarily focused on the celluloid world, the text of *Prater Violet* is rich with references to the visual sphere. And Isherwood treats us to a feast of fine descriptions of this movie world, viewed above all as a “mirror” of the surrounding reality:

Beneath a firmament of girders and catwalks, out of which the cowed lamps shine coldly down, like planets, stands the inconsequent, half dismantled architecture of the sets; archways, sections of houses, wood and canvas hills, huge photographic backdrops, the frontages of streets; a kind of Pompei, but more desolate, more uncanny, because this is literally, a half-world, a limbo of mirror-images, a town which has lost his third dimension. Only the tangle of heavy power-cables are solid, and apt to trip you as you cross the floor. Your footsteps sound unnaturally loud: you find yourself walking on tiptoe. In one corner, amidst these ruins, there is life. A single set is brilliantly illuminated. From the distance, it looks like a shrine, and the

---

<sup>xi</sup> Christopher Isherwood. *Prater Violet* (London: Methuen, 1984), 101.

figures standing around it might be worshippers. But it is merely the living-room of Toni's home [...and] the men [...are] carpenters and electricians.<sup>xii</sup>

The images of this celluloid world, by their very definition, are ethereal and therefore form part of an artificial limbo. And in this world Bergmann, the “guru-director”, plays both the role of the mirror in which reality, albeit artificial, reflects itself, and that of the divinity which presides over the act of creation:

I watch him, throughout the take. It isn't necessary to look at the set: the whole scene is reflected in his face. He never shifts his eyes from the actors for an instant. He seems to control every gesture, every intonation, by a sheer effort of hypnotic power. His lips move, his face relaxes and contracts, his body is thrust forward or drawn back in its seat, his hands rise and fall to mark the phases of the action. Now he is coaxing Toni from the window, now warning against too much haste, now encouraging her father, now calling for more expression, now afraid the pause will be missed, now delighted with the tempo, now anxious again, now really alarmed, now reassured, now touched, now pleased, now very pleased, now cautious, now disturbed, now amused. Bergmann's concentration is marvellous in its singleness of purpose. It is the act of creation.<sup>xiii</sup>

Therefore, the mirror, whether physically present or just reflected in the eyes of Bergmann, assumes more and more the function of a reading instrument through which Isherwood can gain a deeper perception of the world around him and at the same time analyse his own reactions to it. The revision of certain key concepts fundamental for the author in the late '20s and early '30s - “Enemy”, “Test”, “Truly Weak Man” and “Truly Strong Man”, - can be traced to the early '40s, a very important period indeed, during which he was converted to Vedanta, conceived *Prater Violet* and collaborated with Swami Prabhavananda in translating some sacred Vedas texts. These concepts represent an immature juvenile classification of the social sphere based on the author's world of affections and intellectual affinities. Now, as he proceeds along the path to harmony, to a perception of the divinity which “underlies, overlies, and encompasses all true being”,<sup>xiv</sup> to unify the God which is in himself with the God which presides over

---

<sup>xii</sup> Christopher Isherwood. *Prater Violet*, cit. 57.

<sup>xiii</sup> Christopher Isherwood. *Prater Violet*, cit. 63.

<sup>xiv</sup> Interestingly enough, this very same concept is contained in the works of Mary Baker Eddy, discoverer and founder of “Christian Science”. The full text reads as follows: «Hold perpetually this thought, - that it is the spiritual idea, the Holy Ghost and Christ, which enables you to demonstrate, with scientific certainty, the rule of healing, based upon its divine Principle, Love, underlying, overlying, and encompassing all true being ». (Lines 15-19)

Cfr. Mary Baker Eddy. *Science and Health with Key to the Scriptures* (1890; Boston, MA: The First Church of Christ, Scientist, 1971), 496.

Creation,<sup>xv</sup> Isherwood begins to lose his belief in the manichean distinction between Good and Evil, “Enemy” and Friend, above all between the “Truly Strong” and the “Truly Weak” and perceives that every single element must be considered as transitory, every single aspect of reality and of those who live it as a step towards inner growth.

#### IV

This constant quest which engages Isherwood, a driving force underlying his narratives like a Jamesian “cipher in the carpet”, moves one step further with *The World in the Evening* (1954). While generally considered by most critics as a failure, the novel represents the first stage of man’s internal growth, who according to Hinduism seeks the God dwelling inside him. But it is in *Down There on a Visit* (1962), composed of four episodes referring to four moments of his life, that the figure of the mirror makes another appearance as interpreter of an individual’s nature and conscience.

The same narrative technique of the novel revolves around the concept of specularity. In fact, besides the constant recurrence of physical images of mirrors in every section, the narration is rendered through two “Christopher Isherwoods”, one mirroring the other: the young “Christopher Isherwood” belonging to the various temporal planes and living the tale being told, and the more mature “Christopher Isherwood” who, seeing things from a distance, relives these experiences and enjoys himself “recollecting in tranquillity.”

One “Isherwood” mirrors the other continuously, therefore giving a sense of coherence to the experience because if it is true that the “Young C.I.” is too impulsive to fully take in what is really happening to him, the “Old C.I.”, endowed with a deeper capacity for reflection, wouldn’t be able to avail himself of this experience if it had not been through the eyes of “Isherwood past.” It follows that no step of the maturing process should be discarded, as each single step along the “narrow path” is vital to the growth of the writer:

And now before I slip back into the convention of calling this young man ‘I’, let me consider him as a separate being, a stranger almost, setting out on this adventure

---

<sup>xv</sup> It’s fascinating to quote Isherwood’s own words in one of his religious essays. Cfr. Christopher Isherwood, “What is Vedanta?”, in *The Wishing Tree: Christopher Isherwood on Mystical Religion* San Francisco: Harper & Row for The Vedanta Press, 1987: 42: “The Atman, in Christian terminology, is God Immanent; Brahman is God Transcendent. But Atman and Brahman are one”.



in a taxi to the docks. For, of course, he is almost a stranger to me.<sup>xvi</sup>

“Of course”, because the narrating voice of 1962 knows that an entire process of maturation and transformation renders the two extremes of the “path” practically indiscernible:

There has been no break in the sequence of daily statements that I am I. But *what* I am has refashioned itself throughout the days and years, until now almost all that remains constant is the mere awareness of being conscious. And that awareness belongs to everybody; it isn't a particular person.<sup>xvii</sup>

Yet, the “Old C.I.” also knows that he couldn't ignore altogether the “Young C.I.”, because he was the first link in the evolutionary chain:

The Christopher who sat in that taxi is, practically speaking, dead [...] I can't revitalize him now. I can only reconstruct him from his remembered acts and words and from the writings he has left us [...] but I will try not to [sneer at him]. I'll try not to apologize for him either. After all, I owe him some respect. In a sense he is my father, and in another sense my son.<sup>xviii</sup>

What Isherwood feels looking back in the mirror of the “Isherwoods past”, is what we all feel, albeit unconsciously, every day, looking at ourselves in the bathroom mirror. This Umberto Eco calls the “constancy of perception”:

La costanza della percezione esiste sia che noi intendiamo il percepire secondo una teoria speculare della conoscenza (la nostra mente è come uno specchio che riflette i dati del mondo esterno esattamente così come sono organizzati di per sé), sia che si accetti una teoria costruttivistica della conoscenza (percepire è costruire i nostri percetti, attraverso un'azione della mente, in base a dati di per sé scoordinati). In entrambi i casi, parlare della costanza della percezione significa dire che noi - sia che riflettiamo il mondo o che lo costruiamo - obbediamo a leggi abbastanza costanti, che valgono per tutti gli esseri della nostra specie [...] La costanza della percezione ci permette di riconoscere *l'identico* [...] Per identici si intendono gli *indiscernibili*, e cioè individui singoli e unici [...] Riconosciamo, in parole povere, nostro padre non perché l'occorrenza percettiva di oggi assomiglia all'occorrenza percettiva di ieri, ma perché l'occorrenza percettiva di oggi presenta le stesse proprietà pertinenti del Tipo conservato nella nostra memoria. In tal senso la somiglianza che presiede al riconoscimento di indiscernibili viene ridotta alla comparazione tra un tipo e una occorrenza.<sup>xix</sup>

---

<sup>xvi</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit* (London: Methuen, 1985), 7.

<sup>xvii</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, ibidem.

<sup>xviii</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, cit., 7-8.

<sup>xix</sup> Umberto Eco, “Intorno e aldilà dello Specchio”, in *Lo Specchio e il Doppio*, cit., 20 e 22: «The “constancy of perception” exists whether we intend the act of perceiving as a specular theory of knowledge (our mind is just like a mirror which reflects the data coming

In *Down There on a Visit*, therefore, by the author's own admission and in the narrator's own voice, the mirror evoked by the meeting of the two "Isherwoods", by this technique of the "dyachronic double point of view", serves to heal the "dystonia" already portrayed through a mirror in *Mr Norris Changes Trains*. In fact, whereas in the latter novel the mirror reveals an unrecognisable face to "Isherwood-William", a face with a false nose, in the former novel the mirror restores the face to its former unity, a character which has changed but which, all said and done, is still the same, a certainty which arises from the "constancy of perception". If, on the one hand, it makes reference to the "indiscernibles", on the other hand it avails itself of the "criteria of pertinence", of those aspects which are features of the object reflected.

In the first episode of the novel, "Mr. Lancaster", an episode which deals with events taking place in Spring 1928, the "Old C.I." communicates to us that he has started to restore this nest of broken images through the mirror, which serves as a catalyst, making a whole of the various parts that represent all the "Isherwoods", all his former selves. These images follow each other in quick succession through the course of his life:

Very very occasionally in the course of your life - goodness knows how or why - a mirror will seem to catch your image and hold it like a camera. Years later, you have only to think of that mirror in order to see yourself just as you appeared in it then. You can even recall the feelings you had as you were looking into it. For example, at the age of nine, I shot a wildly lucky goal in a school football game. When I got back from the field, I looked into a mirror in the changing room, feeling that this improbable athletic success must somehow have altered my appearance. It hadn't; but I still know exactly how I looked and felt. And I know how I looked and felt as I stared into that restaurant mirror.<sup>xx</sup>

Also the figure of the camera is important to Isherwood's symbolic and

from the external world exactly as they are organised), or we accept a constructive theory of knowledge (to perceive means to construct our perceptions, through an action of the mind, starting from uncoordinated data). In both cases, to speak of the "constancy of perception" means to say that - whether we reflect the world or we construct it - we obey to laws which are constant enough, and whose value is the same for any being of our species [...] The "constancy of perception" enables us to acknowledge *the identical* [...] With the word 'identical' I mean *the indiscernibles*, that is to say individuals which are single and unique [...] in plain language, we manage to acknowledge our father not because the perceptive occurrence of today looks like that of yesterday, but because the perceptive occurrence of today shows the same pertinent properties of the Type preserved in our memory. In this sense, the likeness which presides over the acknowledgement of the indiscernibles is reduced to a comparison between a type and an occurrence ». (Umberto Eco, "About and Beyond the Mirror", in *The Mirror and the Double*, cit.; My translation)

<sup>xx</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, cit., 19.

narrative universe. *Goodbye to Berlin* begins with the observer-narrator speaking to us as if viewing everything through a camera and analysing the exterior reality in order to focus on and portray all the details. What better figure for a writer so closely connected with the celluloid world and the visual sphere? In the second section of *Down There on a Visit*, entitled “Ambrose”, Isherwood tells us about events that took place in May 1933 on an Aegean island, where he fled to avoid Nazi persecution. Here we have another example of how the “criteria of pertinence” and the “indiscernables”, observed in the reflections of the mirror, can help the observer to recognise the “continuity of perception” that lies beyond the appearance. Life in an homosexual commune devoid of any sort of rule or limitation, in terrible climatic and hygienic conditions, brings the “Christopher Isherwood” of this section in touch with a very squalid side of life, hitherto unknown to him, experiences which have an extremely dehumanising effect upon him. Ambrose, the rich and eccentric organiser of this community, is a real king of the kind of solitude Isherwood was subject to in his youth and during his travels through Europe. To “Christopher Isherwood”, Ambrose is little more than a reflection of a mirror, which in the narrator’s eyes has lost all human characteristics and serves only to reveal the dangers of dehumanisation: “I seldom thought of Ambrose as a person. Most of the time he was simply a consciousness that was aware of me, a mirror in which I saw my reflection - but dimly, and only if I made big easily recognisable gestures.”<sup>xxi</sup>

When things become too unbearable, “Christopher Isherwood”, at the end of his tether, abandons the island. Once back on the mainland, looking at his face in the mirror, the narrator realises the risks he has run: “When I got a good look at myself in a mirror at the hotel [...] I was quite startled to see what these last few months had done to me. My hair was long and matted, my beard had started to grow, [...] my face was puffy with drinking and my eyes were red.” Things time would soon mend, but “there was also a look in my eyes which hadn’t been there before. By the time I got back to England, no one could have had any difficulty in recognizing me as my familiar self. Only I caught glimpses of that look now and then while shaving.”<sup>xxii</sup> That haunted look that Kurtz had in *Heart of Darkness*, after descending into Hell and seeing horrors of “heartlessness” and rejection of human kind; but at the same time it was the look of Marlow who at the last minute took one step back before plunging over the precipice, refusing to accept this horror and thereby saving himself.

The period the events referred to is previous to Isherwood’s conversion, a

---

<sup>xxi</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, cit., 109.

<sup>xxii</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, cit., 113.

period lacking in human values and solidarity, tolerance and universal harmony, those same values which at the time of writing formed the backbone of the author's convictions and style of life. And this time the face in the mirror is not false as in *Mr. Norris Changes Trains*, but is the true one. However, it is an unrecognisable dehumanised face rendered so by the lack of connection with one's fellow being, a hinge theme in *Down There on a Visit* and of the whole of Isherwood's post-conversion narrative. The "Christopher Isherwood" of 1933 doesn't recognise himself because he doesn't recognise the gleam in his eye, an indication of a radical change for the worst, which is leading him towards the brink of alienation towards his fellow beings: "Lo specchio spesso proietta un'immagine modificata dal modo in cui crediamo di apparire, e ciò vale non soltanto per l'aspetto fisico, i lineamenti e la postura dell'osservatore, ma anche per i suoi atteggiamenti e le sue emozioni. L'idea che ognuno ha del proprio corpo appare notevolmente variabile."<sup>xxiii</sup>

Also the last section of *Down There on a Visit*, which recounts events of autumn 1940, after the author's move to America and his introduction to Vedanta, presents us with the mirror figure: "Another look into a mirror - my own face dimly reflected through the fashionable twilight of a Beverly Hills restaurant, confronting three people on a banquette with their backs to the glass. This is the autumn of 1940. We are just getting ready to start lunch."<sup>xxiv</sup> This time the 1962 "Isherwood" recognises himself without any difficulty, because this mirrored "I" from the past is very similar to the one telling the facts: an Isherwood who, having gone through a period of meditation and having lived in close contact (almost every day) with his guru Swami Prabhavananda, has assessed and understood the importance of the connection with "others" in the search for interior perfection, leading to the final goal of Brahman, the transcendent Godhead. Even though his relationship with Paul (another "outcast" trying to reach the same truth but altogether along the "wrong path") after a short time falls through, the "Christopher Isherwood" of this temporal plane is on the "right path", even if he has still a long way to go.

## V

---

<sup>xxiii</sup> Goldberg, B., *Lo Specchio e l'Uomo* (Venezia: Marsilio, 1989), 264: «The mirror often projects a modified image of what one thinks one really looks like, and this doesn't only apply to physical appearance, the features and posture of the observer, but also to his attitude and emotions. The idea one has of one's body varies considerably from time to time». (Goldberg, B., *Mirror and Man*; My translation)

<sup>xxiv</sup> Christopher Isherwood. *Down There on a Visit*, cit., 158.

Isherwood takes another important step along this path in his next novel, *A Single Man* (1964). George, the protagonist, is an English university professor, living in America. A homosexual, he lives a solitary isolated life because he has just lost his lover Jim in a road accident. Apart from this event, which is important for the development of the story, George's character directly reflects that of Isherwood, and is yet another step along the meditative path that the author follows on the way to his inner self. When George wakes up, naturally there is a mirror at hand and, obviously enough, he gazes at himself in it: "Staring and staring into the mirror, it sees many faces within its face - the face of the child, the boy, the young man, the not-so-young man - all present still, preserved like fossils on superimposed layers, and, like fossils, dead. Their message to this live dying creature is: look at us - we have died - what is there to be afraid of?"<sup>xxv</sup>

For the first time, therefore, Isherwood's narrative presents us with a mirror that neither shows a false aspect of the observer nor limits itself to reflect his true face. In this mirror which puts us directly in touch with the soul of the character, we see the coexistence of all the various "I's" which have followed each other one by one. These "indiscernible I's", while distinct one from the other, are in reality an inevitable consequence of each other, given that it is inevitable that, each one in its time, must give way to the other: "Arnese fondamentale della magia e della divinazione, lo specchio (magico) capta e rivela qualcosa che non c'è: che non c'è più, come l'immagine evocata di un trapassato, o che non c'è ancora, come gli eventi del futuro, o che comunque non è presente o visibile."<sup>xxvi</sup>

The successive "I-reflections" of the past, in Isherwood's narrative and Vedanta lens, is nothing more than the acceptance of life as a continual sequence of temporary stages and necessary transformations. In this image, thinly veiled, is the presence of Vedanta's theory of "Life after life after life": what dies is only appearance, "Maya", the Atman continues to exist.

---

<sup>xxv</sup> Christopher Isherwood. *A Single Man* (London: Mandarin, 1991), 8. It is worth confronting this passage with what Krishna states to Arjuna in the *Bhagavad Gita*. Cfr. *Bhagavad-Gita: The Song of God*, Trad. Swamy Prabhavananda e Christopher Isherwood, Int. di Aldous Huxley; (New York: Mentor & Nal Penguin Inc., 1972), 38: "Before birth, beings are not manifest to our human senses. In the interim between birth and death, they are manifest. At death, they return to the unmanifest again? What is there in all this to grieve over?"

<sup>xxvi</sup> Maurizio Calvesi, "Lo Specchio, Simbolo del Simbolo" in *Lo Specchio e il Doppio*, cit., 33: « Fundamental implement of magic and divination, the (magic) mirror captures and reveals something which is not: which is no longer there, just like an image evoked by a medium, or that isn't there yet, just like events to come, or something which is not present or visible ». (Maurizio Calvesi, "Mirror, the Symbol's Symbol", in *The Mirror and the Double*, cit.; My translation)

Reincarnation is therefore seen as logical, natural and harmonious successive moments of experience and vital stages of development, rather than just a new possibility to live life, (a common view of Western culture). These stages are fundamental in the search for cosmic and spiritual harmony, in keeping with Vedanta and Hinduism. Some sort of harmony seems possible to poor George who, if only for a brief moment in his life, is able to share his hopes and feelings with Jim. And it is the bathroom mirror in their little house which serves as witness to these fleeting moments of happiness:

Think of two people, living together day after day, year after year, in this small space, standing elbow to elbow cooking at the same small stove, squeezing past each other on the narrow stairs, shaving in front of the same small bathroom mirror, constantly jogging, jostling, bumping against each other's bodies by mistake or on purpose, sensually, aggressively, awkwardly, impatiently, in rage or in love - think what deep though invisible tracks they must leave, everywhere, behind them! The doorway into the kitchen has been built too narrow. Two people in a hurry, with plates of food in their hands, are apt to keep colliding here.<sup>xxvii</sup>

In short, the mirror is a faithful companion, a silent partner, but not for that any less reliable, witness to the weaning process of spiritual and psychological maturation that Isherwood must face throughout his literary career.

Just as in the super-abundance of pseudonyms, alter egos and nicknames which accompany his narrative,<sup>xxviii</sup> and which recall another concept pertaining to Hindu religions (that of the "mantra", a ritual name used repetitively during prayer in order to help concentration and meditation), so in the presence of the mirror and reflected images it is possible to note a well defined, logical, and well thought out plan, that of meditating and studying - above all himself - and his relationship with the world and with his fellow travellers along the road to harmony and spiritual peace.

## VI

---

<sup>xxvii</sup> Christopher Isherwood. *A Single Man*, cit., 9.

<sup>xxviii</sup> Cfr. J.C.H. Thompson, "From Conspiracy to Confession", *Time Literary Supplement*, 7 Dec 1984: 1408: «No writer has ever confronted his reader with so many near-likeness: Chris, Christoph, Christopher, [Y Hsiao Wu, Curaçao Chris, Christophilos] Christopher Isherwood, Kristopher Ischerwood, Herr Hissyvoo, William Bradshaw, even (once) C.W.B. Isherwood. They are all, blushing, stammering, swaggering, calculating, grinning, private faces in public places, and we are wiser and nicer to be complicit in their crimes ».

In Isherwood's last novel, *A Meeting by the River* (1966), the mirror figure does not appear "per sé", but the structure and narration of the events are as specular as any produced by the writer. The parallel bilinear technique makes use of the pages of diaries and letters written by the two protagonists, two brothers who equally share the role of the narrator. Two completely diametric positions at the beginning, which eventually manage to come to terms with each other, realising that, at the end of the day, they are but reflections of each other. Isherwood ends his cycle of novels, going out "with a bang and not with a whimper": in *A Meeting by the River* he succeeds in making the mirror image coincide with its original, in unifying the reflection beheld with the person who beholds it.

The human experience as a continuous growth towards a better understanding of oneself and one's spiritual relationship with the absolute is the key to the "American" Isherwood, long overlooked by critics: it is the "cipher in the carpet", the "inner rhythm" of the writer's works, after *Prater Violet*. His collaboration with Swami Prabhavananda, introduced Isherwood to one of the most important Hindu texts, the *Bhagavad Gita*, an epic in prose and verse, forming part of the more famous *Mahabarata*. "Translating" this text, or rather collaborating with his Swami to make the English more fluent and comprehensible to Anglo-Saxon readers, Isherwood begins to realise he was mistaken seeing the world and his fellow beings as one and the same, hostile and obstructive to his artistic career and to his homosexuality.

Just as Western culture teaches us that sin is against God, Hinduism teaches that sin is against ourselves because it prevents us from reaching a perception of divinity, our ultimate goal. Furthermore, Hinduism teaches that the only obstacles that exist are those we put in our own way, and which in the final analysis boil down to two precise categories: rage against one's fellow being, and lust, intended as thoughtless attachment to material things and passing pleasures, the sphere of the ephemeral, the "Maya":

Rage and lust: the ravenous, the deadly:  
 Recognize these: they are your enemies.  
 Smoke hides fire,  
 Dust hides a mirror,  
 The womb hides the embryo:  
 By lust the Atman is hidden. <sup>xxix</sup>

Beneath the appearance lies the reality, beneath the dust of deceit lies the mirror of truth, a mirror which permits us to analyse and know ourselves in

---

<sup>xxix</sup> *Bhagavad-Gita: The Song of God*, cit., 48-49.

order to uncover our real nature. This is the message we see in Isherwood's mirror. This is the lesson we need to learn in order to live in harmony with the rest of creation.



*Andreina Maahsen-Milan*

*Tradizione e modernità in Turchia*

*La costruzione di un'identità nazionale (1923-1938)<sup>i</sup>*

*“Identità nazionale” – Il ruolo dell'architettura, tra mito e manipolazione*

Il problema di definire i caratteri connotativi delle culture popolari – ossia il concetto stesso di *identità nazionale* - risulta arduo anche alla luce delle più prudenti analisi socio- antropologiche. D'altra parte anche lo studioso del fenomeno architettonico, in genere poco incline ad avventurarsi tra le insidie delle categorie succitate, non può non ravvisare, nel caso in oggetto, la sussistenza di analogie con fenomeni che hanno interessato, in fasi e momenti diversi, *tutta* la storia della cultura europea e percorrono, con bruciante attualità eventi del quotidiano.

Il tòpos della “*ricerca delle origini*” del gruppo etno-linguistico di appartenenza accompagna, sin dall'alba delle civiltà, il processo di transizione dei popoli dalla comunità tradizionali all'istituzione statale<sup>ii</sup>. Il mondo epico narrato è nel contempo creazione della fantasia popolare e sede delle proiezioni collettive: la formazione di una autocoscienza collettiva tende a collocare le sorti individuali in un evento magico e leggendario che diviene destino comune<sup>iii</sup>. Ecco allora la necessità di identificare in ben preciso gruppo familiare e tribale i caratteri che li indichino come “necessità della storia” e ne legittimino il ruolo a guida e riferimento dell'intero gruppo etnico.

Diverso è il caso delle “rinascenze nazionali” che hanno caratterizzato l'epoca moderna, spesso preludio di drammatici rivolgimenti socio-politici: qui è la massa - nella forza primigenia ed anonima della propria

---

<sup>i</sup> [Andreina Maahsen-Milan Università di Bologna – Facoltà di Architettura – Sede di Cesena Testo della comunicazione tenuta il 17 Marzo 2004, presso l'Università di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia/Corso di Laurea in Interculturalità – Corso di Lingua e Letterature Francofone, Dott. ssa Anna Zoppellari]

<sup>ii</sup> In particolare la costituzione delle cosmogonie mesopotamiche od ebraiche, la nascita dei miti del mondo greco-romano, l'epopea delle saghe scandinave contrassegna importanti fasi formazione di autocoscienza collettiva. Cfr. Henrietta Mc Call , *Miti del Mondo*, British Museum Press, London 1990; ed. it., Mondadori, 1995.

<sup>iii</sup> Anche nella fiaba si assiste ad un passaggio logico analogo. Cfr. A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, palermo, 1971.

individuazione etnico-razziale - a svolgere un ruolo determinante. Essa si propone spesso come depositaria di valori e caratteri innati che possono influire o indicare i destini complessivi dell'Umanità.

Il tema delle "differenze" e delle "originalità", l'identificazione dell'elemento "spurio", hanno caratterizzato lo storicismo della cultura romantica tedesca e italiana, dell'ungherese e della polacca; con modalità diverse, ma con esiti non dissimili, nel corso del secondo e terzo decennio del Novecento, l'apparato teorico dei revival nazionali si è reso disponibile alla manipolazione ideologica e come strumento docile per il *revanchismo*<sup>iv</sup>. All'esigenza di "ri-fondare" una individualità culturale "moderna" ha corrisposto, di converso, l'espulsione dei fattori considerati "stranieri": dalla lingua scritta e parlata, a quella delle arti, i nazionalismi sono intervenuti pesantemente - con censure e divieti, talora ai limiti del grottesco<sup>v</sup> - a condizionare la vita culturale e gli usi comuni della popolazione.

Queste vicende, che dagli anni Novanta del Novecento hanno interessato l'universo dei popoli slavi - e che con diverse sfumature si propone anche per gran parte dei movimenti regionali<sup>vi</sup> - analizzato secondo le sole matrici politico-economiche non sono sufficienti a spiegare la profondità e l'ampiezza del fenomeno. Anche nel campo strettamente disciplinare dell'architettura, l'istanza di riflessione sulle radici popolari sembra drammaticamente destinata al fallimento ed all'involuzione stilistica.

Tali eventi, che emergono ciclicamente nella cultura occidentale, rappresentano una forma di risposta di ceti popolari e medi alla logica totalizzante della *modernità* rispetto ai fenomeni inquietanti della globalizzazione: ai modelli formali proposti dalla massiccia invasione della realtà virtuale, cui fanno riscontro le crescenti fortune del *decostruttivismo*

---

<sup>iv</sup> Emblematici in tal senso le fortune della filologia linguistica dell'Europa risorgimentale ove la ricerca dell'identità nazionale ha sovente imboccato vie reazionarie e liberticide, coprendo fenomeni di espansionismo economico-militare o divenendo strumento di intolleranza nei confronti di minoranze etniche e religiose.

<sup>v</sup> Se ne rese celebre il Ministero della Cultura Popolare, in epoca fascista, con le "veline" e l'epurazione dei termini stranieri dal lessico italiano.

<sup>vi</sup> Sino ad oggi nell'ambito degli studi di settore dell'architettura, e con l'eccezione di alcuni sociologi urbani, la cultura italiana ha dedicato scarsa attenzione alle implicazioni di ordine formale legati alla insorgenza di movimenti di rilancio delle culture locali. I numerosi movimenti politici ad orientamento conservatore dell'area italiana triveneta, tirolese, nord-irlandese, gallese, basca hanno invece originato, dalla metà degli anni Ottanta del XX° secolo ad oggi, una massa imponente di "oggetti" che sfuggono alle categorie della critica ufficiale. Gli studi di K. Frampton, Tzonis e Linn, sul "*regionalismo critico*" che si occupano esclusivamente di prodotti "di marca", ossia provenienti dalla cultura accademica o professionale qualificata, trascurano invece un'analisi più approfondita del localismo popolare che ha investito gran parte dell'edilizia corrente europea.

internazionale, fa eco dunque la riscossa dell’*“architettura senza architetti”*<sup>vii</sup>.

Al polo estremo registriamo la tendenza del cosiddetto “gusto etnico” che ormai da un decennio imperante su riviste di arredamento o settimanali di larghissima diffusione, sta ormai conquistando settori della stessa pubblicistica specializzata. Essa, proponendo modelli formali e di costume totalmente alternativi – un accattivante mix di primitivismo ed esotismo patinato – sembrerebbe esorcizzare l’angoscia della realtà culturale europea messa in crisi da massicci fenomeni immigratori, con tentativi di mediazione che ne riducano, sul piano dell’immaginario, il formidabile impatto emotivo del confronto tra cultura occidentale e Islam.

### *“Il caso Turchia”*

La comunicazione odierna intende presentare, in un corso dedicato allo studio della cultura islamica e del suo rapporto con l’Occidente, un punto di vista piuttosto inconsueto, una sorta di *off-topic* che ha il vantaggio di introdurre un tema, il rapporto tra Turchia, Europa, ed Occidente estremamente controverso nell’attuale dibattito internazionale<sup>viii</sup>. Ancora più particolare e parziale è l’angolazione culturale, il fenomeno dell’architettura come mediatore della Modernità, dalla quale si esamina il caso in oggetto.

Il titolo, che sottolinea la contrapposizione tra gli elementi conservativi ed il radicalismo dell’innovazione, propone la lettura del difficile processo di costruzione dell’identità nazionale nei tre lustri che seguirono la costituzione della Repubblica Turca (1923).

Il governo dell’Impero Ottomano, in continuità con il mondo bizantino e romano, si era basato sulla conservazione e composizione degli equilibri

---

<sup>vii</sup> Parafrasando il testo di B. Rudofsky, apparso nel 1962, la ricerca sulla cultura nazionale, dopo le appassionante ricerche degli anni Cinquanta e Sessanta, sviluppata dagli Allievi di Saverio Muratori, in particolare di G. Caniggia e P. Maretto almeno in ambito italiano, ha fallito il suo obiettivo. Nel nostro Paese, l’edilizia tradizionale è diventata il guscio vuoto di una società profondamente mutata nel tessuto sociale e culturale. Il dibattito attuale, dopo i decisivi studi sulla tipologica urbana condotti da Rossi e Aymonino, non ha saputo promuovere un più incisivo studio e approfondimento dei temi dell’architettura popolare, sul suo radicamento nell’ambiente, nella cultura e nel clima delle regioni del mondo. Spiace, che in Italia, la progettazione architettonica abbia ceduto il passo all’architettura bio-climatica ed ecosostenibile nella gestione di un patrimonio culturale ed esperienziale unico al mondo.

<sup>viii</sup> L’ingresso della prima, appoggiato dall’Italia - desiderosa di inserire il Mediterraneo nella multipolarità decisionale del complesso panorama comunitario - è visto con particolare diffidenza nel quadro politico ed economico dei nuovi assetti continentali.

delle diverse componenti religiose, etniche e culturali dei popoli che orbitavano nelle regioni anatoliche e lo scacchiere medio-orientali. Per la prima volta, dopo quasi due millenni di universalismo assolutista, l'esplosione dei particolarismi e dei nazionalismi faceva nascere l'"identità culturale turca" e che ne determinano il ruolo controverso nel panorama politico della Comunità Europea<sup>ix</sup>. Risulterà pertanto utile esaminare, in rapida sintesi, i caratteri dell'Impero Ottomano ed il complesso e spesso ambiguo rapporto che esso assunse nei confronti dell'Occidente.

### *L'Impero Ottomano e l'Occidente*

Dopo il crollo di Costantinopoli (1453) i nuovi dominatori ottomani<sup>x</sup>, modificando rapidamente le proprie origini nomadi per assumere consuetudini urbane, avevano ereditato dall'impero bizantino un patrimonio culturale ormai al tramonto, ma ancora abbagliante per prestigio e raffinatezza. Analogamente all'aristocrazia bizantina che li aveva preceduti, i ceti dominanti turchi assunsero un atteggiamento di sufficienza verso una realtà, quella europea, percepita come rozza ed arretrata. La *Luce d'Oriente* non poteva che riverberarsi all'infinito nelle regioni occidentali, dominate dalla povertà e dall'ignoranza, senza trovare antagonisti possibili. Soltanto Venezia - ed in misura minore l'ormai tramontata potenza marittima genovese - poteva rappresentare l'interlocutore in grado di sostenere il confronto, per eredità politica, vocazione commerciale, solidità economica e scaltrezza diplomatica.

Dopo aver raggiunto il massimo grado di espansione miliare, il progetto ottomano di un continente unificato sotto l'insegna della mezzaluna rossa, si esauriva alle porte di Vienna senza riuscire a "sfondare" la roccaforte orientale della Cristianità cattolica; il sempre più limitato possesso del Mediterraneo aveva favorito i traffici della marineria veneta senza

---

<sup>ix</sup> La sussistenza di forze contrastanti all'interno della compagine stessa non renderà facile e tutt'altro che scontato l'ingresso della più importante comunità di origine asiatica e di religione non cristiana nella già turbolenta ed eterogenea realtà della confederazione europea. Un Paese come l'Italia, che per la sua particolare realtà geografico-culturale, che ha conservato intensi rapporti col mondo mediterraneo ed orientale, risultando comunque legato alla realtà transalpina e balcanica, gioca un ruolo fondamentale nell'equilibrio, conciliazione e integrazione diverse componenti della dinamica interculturale.

<sup>x</sup> Maometto II il Conquistatore, iniziatore dell'Impero Ottomano, fu infatti sovrano colto e illuminato, garantì la libertà di culto ai cristiani ortodossi e fece di Costantinopoli, ribattezzata Istanbul, un vivace centro culturale e artistico, ritrovo di intellettuali e artisti. Non è casuale che tra questi vi fosse il celebre pittore veneziano Gentile Bellini, che ne restituì le sembianze in un celeberrimo ritratto.

scoraggiare la pirateria saracena. L'epoca rinascimentale aveva, con la moltiplicazione dei focolai bellici, consentito la rapida diffusione delle tecniche di difesa militare passiva<sup>xi</sup> non meno che di quella attiva – con il perfezionamento delle tecniche di rappresentazione matematica e topografica a supporto della balistica. Si giunse così, da parte ottomana, ad un progressivo ribaltamento degli equilibri politici ed economici: il declino dei commerci del Mediterraneo, dopo l'intensificarsi delle rotte atlantiche, comportò indici di scambio costantemente crescenti a favore della produzione europea<sup>xii</sup>. La celebrata superiorità araba e persiana in campo scientifico e tecnologico si era andata esaurendo; anche il mordente economico della Porta d'Oriente, rappresentato dal controllo delle millenarie rotte della seta e delle spezie, era stato fortemente ridimensionato dalle nuove iniziative commerciali fiorite sulle sponde oceaniche.

Dalla metà dell'Ottocento in poi il progressivo indebolimento finanziario, complice la pessima amministrazione svolta dai *bey* ottomani e lo scadimento dei tradizionali mercati mediterranei, sfociava in una progressiva dipendenza nei riguardi delle Grandi Potenze continentali. Nell'ultimo scorcio di vita dell'Impero il complesso di inferiorità culturale<sup>xiii</sup> della classe dirigente turca, tesa ad imitare i fasti parigini, assumeva contorni paradossali e strappava irrisione persino nelle Corti europee. Francesi, Inglesi e Prussiani sfruttavano la debolezza politica ottomana per sviluppare progetti di concessioni economiche, militari ed infrastrutturali, ad esclusivo vantaggio europeo. Il peso della Turchia per quanto allora economicamente trascurabile, risultava tuttavia politicamente e militarmente strategico: ancor oggi negli equilibri globali essa rappresenta il quadrante logistico principale per il controllo dello scacchiere Medio- e Centro-Orientale<sup>xiv</sup>.

In questa complessa alternanza di attrazione e repulsione, di calcoli e di convenienze, risulta fondamentale sottolineare la centralità del ruolo giocato dal "media" dall'arte e dall'architettura. Da parte turca, le arti figurative in un mondo tradizionalmente iconoclasta, e l'irruzione di modelli stilistici occidentali divennero sinonimo di "modernità" e raffinatezza; da parte europea, per contro, il fascino che il mondo del Vicino Oriente ottomano esercitava un fascino irresistibile. In particolare sulle avanguardie artistiche e letterarie esso era associato al grado massimo di libertà e trasgressione

---

<sup>xi</sup> Con la diffusione di nuovi sistemi tipologico-costruttivi.

<sup>xii</sup> In modo particolare nei confronti dell'industria bellica e per l'importazione di strumentazione ottica, meccanica e di precisione.

<sup>xiii</sup> Cfr. B. Lewis, *L'Europa e l'Islam*, 1990, ed. it. Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 35-96.

<sup>xiv</sup> Cfr. *Storia della Turchia Moderna*, Feltrinelli, Milano, 1999.

formale, l'ultima frontiera possibile prima del mondo della fiaba o della sperimentazione<sup>xv</sup>.

Ha invece pochi riscontri nella storia contemporanea – per non dire che si tratti di un caso unico - il fatto che un'intera classe tecnica e dirigente di *tradizione islamica*, nel periodo che precede e segue la prima Guerra Mondiale sia stata formata da docenti stranieri, in un ambito politico e sociale che mai fu soggetto alla dominazione coloniale<sup>xvi</sup>. Per la massima parte, gli attori di questo fenomeno sono provenuti dallo spazio culturale germanico, esportando modelli culturali e formali spesso in aperta contraddizione: delle tendenze più avanzate delle avanguardie mitteleuropee al classicismo dei totalitarismi italiano e tedesco.

### *Il crollo ottomano*

Alla fine della prima Guerra Mondiale, perdute Bulgaria, Albania e Grecia, gran parte dei territori balcanici e tutte le province affacciate sul Mediterraneo, la Turchia aveva dovuto subire, analogamente a Germania ed Austria, le conseguenze riservate ai vinti: la riduzione degli armamenti, l'affronto bruciante dell'internazionalizzazione degli Stretti e l'occupazione di Alessandretta da parte delle Potenze Alleate.

Parimenti a quanto avvenuto nella Regione della Ruhr, ciò aveva provocato un risveglio dell'orgoglio nazionale e l'avvio di una nuova pagina della storia europea. Sulla spinta iniziale del Movimento dei Giovani Turchi, poi del carismatico Mustafà Kemal, nasceva la Repubblica turca e, contemporaneamente veniva avviato un programma ambizioso di ristrutturazione sociale e economica. La modernizzazione, per un paese a schiacciante maggioranza islamica, non poteva risolversi in modo indolore e senza conseguenze sull'assetto sociale: culturalmente ed economicamente arretrato rispetto ai territori europei dell'ex-Impero Ottomano e svantaggiato

---

<sup>xv</sup>Malgrado la progressiva perdita di potenziale militare ed economico, l'Impero Ottomano continuava ad esercitare per l'Europa Continentale alle soglie del XX° secolo, una costante e oscura "minaccia" per la sopravvivenza della "Cristianità" e nel contempo meta di crescenti "pellegrinaggi culturali" dei ceti intellettuali di provenienza nord-europea e specialmente francofona alla ricerca di esperienze di coinvolgenti emozionalità o di trasgressione sessuale. Si vedano le fascinazioni di Pierre Loti e di Le Corbusier per Costantinopoli.

<sup>xvi</sup> Significativamente, la nuova Università di Ankara viene posta sotto la guida di Friedrich Falkes (1928-39) docente di Lipsia che quivi richiamò una nutrita schiera di specialisti dalla Germania, per la maggior parte esuli, offrendo loro una nuova patria di elezione. Egli eresse nel periodo 1933-34 il Campus universitario con Uffici Amministrativi, Aula magna, Foresteria ed internati per gli Studenti.

rispetto alle grandi vie di comunicazione marittime e ai porti sul Mediterraneo, la regione anatomica si trovava di fatto isolata in uno spazio politico in cui si consolidavano realtà coloniali e come nel caso della Repubblica dei Soviet, politiche, del tutto nuove. Stretta in un contesto geografico di fatto dominata dalle potenze europee britannica e francese, in un quadro di profonda instabilità politica regionale, la giovane Turchia repubblicana si trovava di fronte al bivio di assumere gli oneri ed i rischi di un “nuovo inizio” o di venire risucchiata tanto nell’orbita dei protettorati delle vecchie potenze europee, Francia ed Inghilterra, che in quella del sempre temibilissimo vicino russo.

Rigettata nel 1923 la proposta panturanica di Sultan Galiev<sup>xvii</sup>, Mustafa Kemal dichiarandosi avverso all’ipotesi di creazione di uno stato islamico socialista, poneva la Turchia moderna nella cultura occidentale, pur assumendo una tattica di opportuno neutralismo politico.

Gli avvenimenti descritti intercorrono in un periodo - dalla proclamazione della Repubblica Turca alla morte del suo fondatore, Mustafà Kemal, poi denominato “Padre dei Turchi” (*Atatürk*) - in cui in Europa assurgevano al potere i totalitarismi staliniani ed i nazionalismi nazi-fascisti<sup>xviii</sup>. Nel panorama internazionale si veniva a radicalizzare la contrapposizione all’universalismo comunista dei Soviet con l’esaltazione dei particolarismi locali. Nel caso turco, la sfida si concretizzava nell’ardua opera di modernizzare del Paese secondo modelli occidentali, opportunamente declinati per esaltare l’identità culturale turca.

La politica estera di Atatürk si orientava subito nell’assunzione di neutralità, che si traduceva di fatto in un ambiguo equilibrio tattico-politico con le potenze europee, con amicizie e manifesta ammirazione per la rivoluzione fascista italiana e la contemporanea, accorta presa di distanza, nei riguardi di movimenti indipendentisti arabi presenti negli ex-domini turchi del Mediterraneo.

Nel programma di politica interna è di fatto contemporanea e coordinata l’azione di promuovere l’immagine “nazionale” mediante il recupero dell’antico e di utilizzare l’architettura *moderna* come mezzo di propaganda e di comunicazione di massa. L’esaltazione dell’antichità delle civiltà

---

<sup>xvii</sup> La teoria del socialismo panislamico o panturanismo di Sultan Galiev ha influenzato numerosi rivoluzionari nei diversi paesi del terzo Mondo dopo gli anni Cinquanta. Roy, Malaka, Lin Piao, Ben Bella, Boumediène e Kadhafi hanno subito l’influenza di Sultangalievismo e del comunismo nazionale. Il sultangalievismo è stato probabilmente uno dei primi tentativi di sintesi tra il panturchismo marxisti musulmani non arabi e il panislamismo. (Cfr. Hamdi Ozmarlar “*Prospective du monde turcophone*”, su [www.geoscopie.com/espaces/e621tpr.html](http://www.geoscopie.com/espaces/e621tpr.html)).

<sup>xviii</sup> Italia e Germania ma anche Ungheria, Romania, Spagna.

anatoliche aveva avuto lo scopo di esaltare l'etnia anatolica che fino a quel momento aveva molto sofferto di un complesso di inferiorità culturale nei riguardi delle altre minoranze - l'armena e la greca in particolare - presenti nell'Impero Ottomano<sup>xix</sup>.

### *La rivoluzione kemalista: educazione e riorganizzazione economica*

L'opera titanica di ristrutturazione del *corpus* politico-sociale procedette con modalità non dissimili da quanto adottato negli stessi anni dalla martellante propaganda nazionalista europea, sovietica, fascista o nazista, che sia<sup>xx</sup> ma, data la particolare composizione della società turca, scarsamente alfabetizzata e ancor meno politicizzata, non si indussero in genere epurazioni di massa o significative ondate migratorie di intellettuali.<sup>xxi</sup> Vittime di questa operazione furono sostanzialmente i diretti avversari politici di Kemal: ossia i fautori della restaurazione imperiale, taluni esponenti della tradizione islamica o frange marxiste rivoluzionarie. Interessante è invece notare come pur facendo leva esclusivamente sull'orgoglio nazionale, la creazione dell'identità storica e culturale del popolo turco consistette in un autentico "prodotto di laboratorio".

Ispirato dal pensiero dello stesso Kemal, come progetto di un'*élite*, fu di fatto realizzata - attraverso una lungimirante politica di relazioni

---

<sup>xix</sup> Tradizionalmente, nell'Impero Ottomano erano affidate alle diverse nazionalità specifiche professioni, ritenute sconvenienti se esercitate da cittadini o aristocratici turchi: agli Armeni ed ai Greci solitamente attività di agenti di cambio, edilizia e interpretariato. Agli Ebrei in genere era riservata l'attività medica. Dalla fine del XIX sec. Aumenta il numero degli stranieri, impiegati nelle attività di progettazione architettonica o di insegnamento delle discipline artistiche e rappresentative.

<sup>xx</sup> Va tuttavia reso merito che la cosiddetta "rivoluzione kemalista", propagata in Occidente attraverso l'omonima rivista in lingua francese, fu condotta senza il ricorso a metodi coercitivi particolarmente violenti e certamente non confrontabili con quanto accadeva negli stessi periodi nel resto d'Europa.

<sup>xxi</sup> Fa eccezione l'episodio, gravissimo - e che tuttora alimenta ostilità e diffidenze nei confronti della Turchia - della "pulizia etnica" perpetrata nei riguardi della minoranza armena da parte dell'Impero Ottomano nei *progroms* del 1885 e del 1915 e proseguiti negli anni 1920-23, nel periodo della costituzione della Repubblica Turca. Accusati di tradimento e di aver commesso atti terroristici istigati da agenti stranieri, gli Armeni, popolazione che aveva conservato nei secoli una forte identità culturale e linguistica ed un elevato livello culturale ed economico, furono oggetto di sterminio e deportazioni di massa. Grazie alla protezione dei diplomatici stranieri scamparono al genocidio solo le popolazioni armene insediate nei territori palestinesi e a Costantinopoli ma i sopravvissuti furono costretti all'emigrazione. I dati numerici, tuttora controversi, del Genocidio Armeno, non possono comunque mitigare le gravissime responsabilità storiche della Turchia.



internazionali - quasi esclusivamente attraverso l'opera di intellettuali stranieri. L'adozione di un programma formativo *ex-novo* per la classe dirigente turca doveva avvenire su basi radicalmente riformate e in uno spazio privo di compromessi col passato regime ottomano.

Il processo di riforma del diritto pubblico e nell'istruzione, sino a quel momento indissolubilmente legati alla figura del Sultano, capo politico e religioso, non consistette nella creazione di procedure di carattere puramente tecnico-amministrativo. Lo scopo era ben altro: si trattava invero di trasformare una cultura dominata dalle *medrese* - Scuole religiose ove si osserva il diritto coranico - in una struttura *moderna e democratica* e pertanto organizzata a similitudine dei Paesi Centro-europei. Ciò determinava l'inequivocabile scissione tra la sfera religiosa e quella politico-amministrativa: in una parola, la realizzazione dello *Stato laico*.

La scrittura della Costituzione prese come esempio la lezione svizzera; per la redazione dei Codici del Diritto Civile e di quello Pubblico fu attinto abbondantemente all'esperienza italiana. E' possibile comunque verificare che la politica kemalista si orientò progressivamente ad imitare le nazioni guidate da governi a struttura parlamentare ma di fatto guidate da personalità politiche fortemente individualizzate, senza assumere però tratti marcatamente autoritari. Per quanto riguarda l'Italia, si mantennero, in continuità al periodo anteguerra e sino alla fine degli Anni Trenta, eccellenti rapporti di carattere diplomatico e flussi economici costanti.

Non è quindi errato seguire i primi indirizzi politici (1923-1928) di Mustafà Kemal come una qualsiasi politica di governo che si svolge in un scenario occidentale, per trasformarsi profondamente dal momento del trasferimento della capitale, dalla cosmopolita Istanbul, all'antica pastorale città di Ángora, ancora legata alle abitudini arcaiche delle tribù anatoliche.

L'opera di costruzione del popolo turco e della sua identità nazionale si svolgeva in uno scenario dalla complessa valenza simbolica e populista, che mirava al coinvolgimento profondo ed emozionale della società civile. Da un lato la riforma degli abiti tradizionali, con l'abolizione del velo femminile e del *fez* maschile, dall'altro al passaggio nella scrittura all'alfabeto latino al posto del tradizionale arabo stavano a segnare una decisa scelta di campo nell'ambito della cultura occidentale. Non meno radicale si rivelava la cura per l'istruzione obbligatoria di massa che coinvolgeva, per la prima volta in una società islamica, anche la condizione femminile, chiamata a partecipare, insieme al diritto di voto, al rinnovamento degli assetti tradizionali.

Dopo la crisi del 1929, era giunto momento dello *statismo*: ispirato all'esperienza sovietica fu avviato un primo piano quinquennale per dotare il Paese di una propria industria pesante. Le "Case del Popolo", organo culturale del partito unico, ricoprono il paese con la missione di educare e di diffondere nelle piccole città e nelle campagne gli ideali della rivoluzione kemalista. Una versione "ufficiale" della storia, che faceva degli Ittiti i

precursori dei Turchi, pur scarsamente sostenibile dal punto di vista storico, fu proposta al fine di creare una coscienza nazionale dell'Anatolia. Parimenti a quanti avveniva in quegli anni in Italia, si esaltava pertanto la funzione educativa e politica dell'archeologia: è per l'appunto di quegli anni la ripresa dell'interesse culturale per le antiche Civiltà degli Altopiani e la formazione delle prime collezioni nazionali. Quanto alla lingua turca, essa fu depurata da tutti i termini di origine araba e persiana.

L'attivismo riformatore di Kemál si era rivolto a tutti i settori della società, privilegiando un approccio "eugenetico". Analogamente alle campagne che di igiene e profilassi che negli stessi anni venivano condotte in Italia ed in Germania, si affrontavano, con l'istanza di miglioramento della salute pubblica, gli annosi problemi dell'urbanistica e della residenza, l'ammodernamento dell'agricoltura e della produzione industriale, l'assetto dell'educazione nazionale e della formazione dei quadri dirigenti.

### *L'architettura della Repubblica Turca – Il primo Stile Nazionale*

L'architettura, l'organizzazione urbana della nuova Capitale, la pianificazione burocratica erano state affidate in primo momento a tecnici "stranieri" già attivi in Turchia in epoca imperiale – come l'italiano Giulio Mongeri<sup>xxii</sup> (1873-1953) – o formati in scuole europee, come gli architetti di nazionalità turca Vedat Tek<sup>xxiii</sup> (1873-1942) e Kemalettin Bey<sup>xxiv</sup> (1870-1927).

Si trattava di opere per lo più improntate alla celebrazione dello stile nazionale, contaminazione tra storicismo europeo ed un'edizione aggiornata dell'architettura islamica. Poco o nulla era rimasto della lezione innovativa del maestro udinese Raimondo d'Aronco<sup>xxv</sup>, che nella prima decade del secolo aveva arricchito il panorama di Istanbul di alcune delle più interessanti opere architettoniche del gusto Liberty europeo. L'assetto della

<sup>xxii</sup> Giulio Mongeri, architetto italiano ma nato ad Istanbul, dopo una lunga attività svolta nella capitale ottomana, portò a compimento nel 1926 la Banca dell'Agricoltura e del Commercio. L'opera, connotata dal pesante storicismo del primo stile nazionale turco, costituisce uno dei fulcri visivi del nuovo centro urbano della Capitale. Allo stato attuale mancano studi significativi sulla figura dell'architetto. Cfr: Bianca Maria Alfieri, *D'Aronco e Mongeri: Two Architects in Turkey*, pp-142-153 su: *Environnement Design, Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1990.

<sup>xxiii</sup> Cfr. Afife Batur, *M. Vedat Tek: Kimliginin Bir Mimar*, Istanbul 2003.

<sup>xxiv</sup> Su Kemalettin Bey: Cfr: Yavuz Yildirim, *The Restauration project of the Majid al Aqsa by Mimar Kemalettin (1922-26)*, in : Mouquarnas, Vol. XIII, Annual on the Visual Culture of Islamic Word - Gülru Necipoğlu.

<sup>xxv</sup> Cfr. Diana Bacillari, *Raimondo d'Aronco*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

città governativa fu poi progressivamente concentrate nelle mani di specialisti di lingua e cultura tedesca che, dal disegno urbano, alla strutturazione di quartieri abitativi e della rappresentazione pubblica, dalla metà degli anni Venti, egemonizzarono per quasi cinque lustri, le sorti dell'architettura repubblicana.

### *La migrazione intellettuale tedesca*

La formazione della nuova classe dirigente turca appariva di primaria importanza nel quadro complessivo della "rivoluzione kemalista": soltanto, nella Turchia dei primi anni Trenta, scarseggiavano le figure professionali ed accademiche deputate allo svolgimento del difficile compito.

Fu il lungo periodo di instabilità politica europea e la depressione economica del Primo Dopoguerra a creare le condizioni per l'avvio di fenomeni di migrazione intellettuale: un'intera classe di docenti universitari, specialisti, medici, scienziati, artisti e tecnici si muoveva per il Continente, in direzione di Svizzera, Stati Uniti, Inghilterra; Estremo Oriente alla ricerca di nuove *chances* esistenziali e professionali

Di questa insperata possibilità profittava immediatamente Mustafà Kemal per costruire ex-novo le fondamenta di un sapere nazionale aggiornato al massimo livello scientifico-tecnologico e delle scienze umane e sociali.

Il primo gruppo di esuli era costituito da tecnici di provenienza austriaca alla ricerca di nuovi sbocchi professionali che un'impoverita Vienna rivoluzionaria e repubblicana non era in grado di offrire. Successivamente al 1933 - sulla spinta dei drammatici avvenimenti della *Machtgreif* hitleriana - nuove ondate migratorie venivano ad ingrossare le fila di esuli, proscritti, indesiderati e profughi in fuga da Germania, Austria, Polonia, Ungheria, Cecoslovacchia; la Turchia kemalista poteva essere un angolo di pace e di speranza nel sempre più drammatico contesto politico europeo.

Fu grazie a questi fenomeni che, dalla metà degli Anni Trenta, sino alla metà degli anni Cinquanta, le nuove università turche furono in grado di offrire lo stesso standard formativo delle scuole di Berlino o Vienna: ciò malgrado, il balzo culturale ed economico che la società turca, dall'arretratezza alla modernità era in grado di assorbire, si rivelò assai modesto e superficiale. Lo dimostra il fatto che, dopo la scomparsa del capo carismatico e di Ismet İnönü - secondo Presidente, che ne continuò sostanzialmente l'opera - l'assetto politico sociale assunse un carattere

reazionario, sino a culminare nella 1960 nelle dittature militari succedutesi e perdurate sino al 1983<sup>xxvi</sup>.

Dal nostro punto di vista, non è ininfluenza la valutazione dei luoghi di formazione e delle scuole di provenienza degli architetti, urbanisti e sociologi – ed in misura non minore nelle arti figurative – che hanno agito nel contesto storico-culturale della Turchia nel periodo tra i due Conflitti.

Spetta infatti all'architettura e all'urbanistica il ruolo di grande mezzo di diffusione del manifesto di “modernizzazione”, che la rivoluzione kemalista ha proposto al mondo Medio-Orientale, e all'Occidente stesso. Il “caso turco” rappresenta infatti la realizzazione di un singolare progetto sociale e politico che vede uniti nazionalismo, populismo e democrazia in un'unica complessa sfera storica e culturale. A questi temi, sino ad oggi quasi sconosciuti alla storiografia occidentale e italiana in modo particolare, si sono dedicati sporadicamente gli autori che hanno approfondito le tematiche della diaspora degli architetti ed intellettuali europei nel periodo tra le due Guerre Mondiali. Soltanto in questi ultimi anni, grazie al lavoro paziente di di un ristretto gruppo di ricercatori di area germanica e al un rinnovato interesse da parte di studiosi di nazionalità turco-tedesca, questa lacuna della storiografia del Movimento Moderno va, lentamente, colmandosi<sup>xxvii</sup>.

---

<sup>xxvi</sup> Ciò comunque non impedisce che nella Repubblica turca il concetto di modernità e tradizione non confliggano in modo drammatico. Non esiste sino ad oggi nessun fondato motivo per ravvisare, anche nel recupero della cultura islamica, il desiderio o la vocazione a far proprie le esperienze proprie della tradizione araba. La condivisione religiosa non deve mettere in secondo piano le differenze culturali che intercorrono tra Turchia, il resto del Bacino mediterraneo ed il Golfo arabo: la tradizione culturale antica di cultura-ponte tra Oriente ed Occidente ne è uno dei tratti più caratteristici e fecondi. Una prospettiva aperta, nata dalla coscienza delle radici multi-culturali della Turchia, ha consentito sino ad oggi una seconda rivoluzione culturale che consentirà, ce lo auguriamo vivamente, l'ingresso della Turchia nella Federazione Europea. Cfr. Hamdi Ozmarlar, cit.

<sup>xxvii</sup> A tutt'oggi le più interessanti ricerche in tal senso sono state condotte da Bernd Nicolai, “*Architektur und Exil, Deutschsprachige architektur in der Türkei, 1925-1955*”, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1998. Sul tema dell'architettura tedesca fuori dalla Germania si vedano anche gli studi condotti da Matthias Boekl, sugli architetti austriaci attivi in USA, di Susanne Dussel, sull'architettura di lingua tedesca in Messico, di Edina Meyer-Maril, *Tel Aviv, Modern Architecture 1933-39*, Wasmuth, Berlin 1994 e Myra Wahrhaftig, *Architektur in Palästina – Arbeiten deutschsprachigen jüdischen Architekten, 1918-1948*, Catalogo della mostra, Berlin Deutsches Architekturzentrum (17.11.98-16.01.1999), sull'architettura tedesca in Israele.

Notevole il saggio della studiosa turca Sibel Bozdoğan, *Modern architecture and cultural politics of nationalism in Early Republican Turkey*, (Berlin, 1996) ripubblicato nel 2002 per la University Washington Press col titolo: *Modernism and Nazionale Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*.

### *Una nuova capitale per una nuova nazione*

Nella terza fondazione<sup>xxviii</sup> dell'odierna Ankara, afferirono gruppi di specialisti operanti secondo le direttive di Mustafà Kemal. Al primo gruppo di tecnici, cui era affidata la funzione di costruire fisicamente la nuova capitale e formarne la stessa classe dirigente, appartenevano personaggi del calibro intellettuale di Bruno Taut (1880-1938), la cui genialità ed irrequietezza trovò ostacolo nei milieu culturali tedeschi e fu forse altrettanto sottostimata anche in ambito turco<sup>xxix</sup>. Diverso il caso dell'austriaco Clemens Holzmeister<sup>xxx</sup> (1886-1983), attratto in Turchia già nei primi anni Venti con la prospettiva di numerosi e prestigiosi incarichi e poi assunto al ruolo di architetto fiduciario della seconda fase dello stile nazionale kemalista. La sua architettura risultava decisamente orientata ai modelli del classicismo piacentiniano e poco incline ad interpretare in modo ortodosso i dettami del purismo razionalista del *Neues Bauen*.<sup>xxxi</sup> La copiosissima produzione nel settore pubblico e privato lo consacra, senza

---

<sup>xxviii</sup> L'antico sito anatolico, già città romana col nome di Áncyra, è comunque noto nell'Occidente con la denominazione bizantino-ottomana di Ángora, celebre per le sue pregiatissime lane.

<sup>xxix</sup> Dopo i primi studi tecnici nella città natale Königsberg (1901), Bruno Taut intraprendeva nel 1904 una collaborazione presso l'atelier di architettura ed urbanistica di Theodor Fischer., per proseguire gli studi e gli studi in urbanistica (1908-1914) a Berlino, col fratello minore Max (1884-1967). L'impegno nel Werkbund gli consente di costruire il fortunatissimo Glasspavillon presso l'Esposizione di Colonia (1914). La crisi post-bellica della Germania, il periodo di stagnazione economica e professionale lo vedrà ripiegarsi su opere letterarie e teoriche che ne accentuano la sua vena visionaria; accetta, seppur per breve periodo, un impiego nella Mosca dei Soviet rivoluzionari. Rientra in Germania negli anni 1921-'24 per ricoprire il ruolo di architetto capo a Magdeburgo, dirigendo numerosi ed importanti progetti di housing. Nel 1925 entra a far parte del gruppo di architetti radicali del Ring. La presa di potere di Hitler lo costringe all'abbandono della madrepatria per rifugiarsi in Svizzera, e di qui, accettando l'invito dell'Unione giapponese degli Architetti, in Giappone. Nel 1936 è chiamato in Turchia presso il Dipartimento di Architettura della nuova Accademia di Belle Arti di Ankara ove sarà impegnato sino alla morte, nella progettazione della facoltà di Lingue, Storia e Geografia della nuova Università di Ankara (1936-'38).

<sup>xxx</sup> Cfr: George Rigele, Kurt Loewit, *Clemens Holzmeister*, Haymon Verlag, 2000.

<sup>xxxi</sup> Il prestigio culturale di Clemens Holzmeister risale all'attività accademica, svolta con successo in Austria (Professore all'Accademia di Belle Arti di Vienna fino al 1928) e poi a Düsseldorf (Docente di Costruzioni Ecclesiastiche all'Accademia delle Belle Arti, dal 1928-1933). Figura complessa e per molti versi contraddittoria, attraversa, nel corso della sua lunghissima carriera di architetto e costruttore di edifici religiosi e ville di campagna, le molte tendenze dell'architettura europea. Dal 1930 la sua produzione è connota da uno stile fortemente rappresentativo e monumentale. Nel 1929 la visita del complesso piacentiniano di Piazza delle Repubblica a Brescia lo avvicinerà allo stile del Novecento italiano.

dubbio, come il più rappresentativo degli architetti di lingua tedesca attivi in Turchia.<sup>xxxii</sup>

Al terzo polo di questa simbolica triade di personalità è posta la complessa, e per molti versi enigmatica, figura dell'architetto tedesco Paul Bonatz<sup>xxxiii</sup> (1887-1956). Erede della tradizione accademica di Theodor Fischer, l'esponente più prestigioso del "Grande Stile" della scuola di Stoccarda, aveva ottenuto incarichi di primissimo piano da parte del regime nazista. Dal 1934 al '41, organizzò, per la parte artistica, la progettazione delle Autostrade del Terzo Reich, in collaborazione con Tamm e Leonhardt, per conto della famigerata Organisation Todt<sup>xxxiv</sup>. Logoratisi i rapporti con i più diretti collaboratori di Hitler, Bonatz aveva preferito allontanarsi dalla Germania e raggiungeva l'Italia sino ai primi giorni che seguirono la caduta del governo Mussolini. Il primo contatto con l'ambiente turco era avvenuto già anteguerra, nel 1916, ad Istanbul, in occasione del concorso di progetto per la Casa dell'Amicizia Turco-Germanica. Nel 1942, in uno contesto di grande prestigio personale, e per conto dell'ambasciata tedesca ad Ankara, era stato nominato membro della giuria nel concorso per il Mausoleo di

---

<sup>xxxii</sup> Di nazionalità svizzera, Egli trascorse gran parte della propria vita professionale tra Ankara e Vienna. Tra le sue principali opere in Ankara: Ministero della Difesa (1927-28); Edifici della Corte dei Conti (1928-1930); Edifici della Direzione Generale (1928-1930); Scuola Militare per Ufficiali (1928-1935); Ospedale Militare (1929-1939); Club degli Ufficiali (1930-31); Monumento celebrativo alla sicurezza nazionale (1930-36); Alta Corte (1934-35); Banca di Stato (1933-34); Palazzo di Atatürk (1930-31). Cfr. B. Nicolai, pp.43-66.

<sup>xxxiii</sup> Nato a Metz, Alsazia, nel 1887. Conseguita prima la laurea in ingegneria meccanica a Monaco, poi in architettura, sotto la guida dei maestri Karl Hockeder (1854-1921) e Friedrich von Tiersch (1852-19219), intraprendeva una brillante carriera universitaria presso il locale Politecnico nel dipartimento di Urbanistica. Nel 1902, già assistente di Th. Fischer a Stoccarda, portava a compimento, in collaborazione con Friedrich Eugen Scholer (1874—1949) la sua più celebre opera, Stazione Ferroviaria Centrale di Stoccarda (1908-1914). Dal 1913 in poi la sua ascesa professionale è irresistibile, collaborando via via con i celebri architetti Wilhelm Kreis (1873-1953) ed Edmund Korner (1875-?) in Germania, ed H. Berlage in Olanda. Il linguaggio architettonico, connotato da tratti classicisti, fortemente monumentali, accentua il carattere conservatore con la fondazione del movimento "Der Block", una serrata opposizione al nascente movimento internazionale del Neues Bauen. Nel periodo 1933-'42 il Regime nazista, gli accordava notevoli commesse pubbliche, anche se non più ruoli di primo piano, operando la direzione artistica delle costruende Autostrade del III Reich in stretto contatto con Albrecht Speer e Fritz Todt (1891-1942). Le divergenze con il Regime lo porteranno ad un allontanamento volontario dalla Germania, che troverà il suo epilogo nella decisione, nel 1943, di accettare la proposta di insegnamento universitario presso l'Università Tecnica di Istanbul. Egli rimarrà in Turchia, a lungo, dal 1946 al 1955. (Cfr.: A. Erkin, *Bonatz, Paul, Eczacibasi Sanat Ansiklopedisi*, v. 1.p.271, Yapi-Endustri Merkez. Publ., Istanbul, 1979).

<sup>xxxiv</sup> Cfr.: Erhard Schütz, Eckart Gruber, *Mythos Reichsautoban – Bau und Inszenierung der 'Straßen des Führers' – 1933-1941*; Links Christopher Verlag, 1999.

Atatürk. Il rientro in Turchia perdurò, con brevissime interruzioni, sino alla morte del maestro alsaziano. Questa sorta di auto-esilio si era consumata nei confronti di un mondo scomparso tra le ceneri del Terzo Reich. Quest'ultima rappresenta certo la conclusiva, e forse meno studiata, stagione artistica il cui classicismo formale si rivela più nella concezione delle grandi opere ingegneristiche, che in realizzazioni squisitamente architettoniche.<sup>xxxv</sup> Impegnato come *Müschavir* (architetto consulente del Ministero dell'Educazione) Bonatz svolse con entusiasmo e riconoscenza verso il Governo Turco un fondamentale ruolo nella formazione degli architetti presso il Politecnico di Istanbul<sup>xxxvi</sup>.

In questo singolare e contraddittorio contesto si muovevano anche figure di architetti meno conosciuti ma di notevole spessore culturale e professionale. Tra i personaggi più interessanti del gruppo austriaco spicca Ernst Egli (1893-1974) fortunato progettista di edifici scolastici ed universitari<sup>xxxvii</sup> e residenze private di prestigio, Margarete Schütte-Lihotzsky<sup>xxxviii</sup> prima donna a conseguire il titolo di architetto in Austria, progettista e design di grandi capacità, assunta a notorietà internazionale proprio nella Stoccarda nel 1928 in occasione dell'infuocato dibattito sulla *Mustersiedlung Weissenhof*. I viennesi Robert Örley e Theodor Jost, che

---

<sup>xxxv</sup> Si veda al tal proposito la progettazione di opere di grande impegno come il progetto del ponte sospeso sul Bosforo, realizzato soltanto nel 1970-74 da Gilbert Roberts (1899-1978), che ricalca le esperienze maturate in Germania con la realizzazione del ponte sul Reno a Colonia-Rodenkirchen. Tra le opere civili più importanti, edificate per lo più a Istanbul, gli edifici della Università Tecnica, il Quartiere Governativa di abitazione nel quartiere di Saracoğlu, la trasformazione del padiglione espositivo di Sevki Balmumcu come nuovo Teatro dell'Opera di Ankara. Cfr: Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, pp. 200-295.

<sup>xxxvi</sup> Cfr: Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Stuttgart, 1950, pp. 220.

<sup>xxxvii</sup> A lui vanno ascritti gli edifici dell'Università di Ankara: Scuola di Musica e Conservatorio (1927-'28), Istituto Ismet Pascha (1930), Ginnasio Femminile (1930-'31); Scuola Superiore di Agraria (1930-'33) e Internati studenteschi; Istituto di Zoologia (1933), Istituto Superiore di Scienze (1935-36); Edifici di istruzione superiore a Istanbul: Istituto Universitario di Biologia(1935-36); Accademia delle Belle Arti (1930-31); Uffici Amministrativi del Circolo Aeronautico (1934); Ambasciata Svizzera (1936-1938); Edifici privati: Casa Ragip Devres (1932), Villa Fuat Bulca (1935-36); Villa Atatürk a Marmara (1930); Edifici industriali: Birreria Gazi Orman Cifligi (1933-34); Edifici abitativi e collettivi: Siedlung Gazi Orman Cifligi (1936-38); Bagni Pubblici Gazi Orman Cifligi (1936-38), Cinema del Circolo Aeronautico Izmir; Internato del Circolo Aeronautico, Ankara (1936). Cfr.: Nicolai, op.cit. pp. 20-27.

<sup>xxxviii</sup> Margarete Schütte-Lihotzky, con il marito Wilhelm Schütte, Erberth Eichholzer e Inez Mayer, appartiene al gruppo dei profughi politici comunisti austriaci, che nel tentativo di rientro in Germania, furono arrestati dalla Gestapo e internati nei campi di concentramento. Sopravvissuta con il marito e rientrata a Vienna, a causa del sopravvenuto clima della Guerra Fredda non poté più riprendere l'attività professionale in ambito pubblico.

costruirono in Turchia secondo gli stilemi del cosiddetto “*Wiener Reformstil*” sono l’anello di congiunzione tra il populismo kemalista ed l’idealismo nazi-fascista.

Nel folto gruppo degli specialisti tedeschi campeggia, anche per la statura morale, le figure dei sociologi tedeschi Ernst Reuter<sup>xxxix</sup> (1898-1953) già sindaco di Magdeburgo e di Alexander Rüstow, dal 1933 al ‘49 docente presso Università di Istanbul. Fondamentale fu il ruolo giocato dagli urbanisti Hermann Jansen e Gustav Oelsner<sup>xi</sup> (1879-1956): al primo spettò la responsabilità di redigere il primo piano di espansione della città di Ankara; il secondo, già architetto capo della città di Amburgo-Altona e dal 1940 docente di Urbanistica presso l’Università Tecnica di Istanbul, fu uno dei più attivi studiosi e pianificatori delle città turche. Ad Oelsner va anche riconosciuto il merito di aver avviato i primi studi sulla struttura e sulla morfologia urbana degli insediamenti rurali anatolici e sulla tipologia della casa turca.

Ancor diverse sono vicende che condussero ad operare ad Ankara il brillante progettista Martin Elsaesser<sup>xii</sup>, nel Dopoguerra assunto, con Egon Eiermann a rappresentare la prestigiosa Scuola di Karlsruhe. La sua opera più nota, ad Ankara, la *Sumer Bank*, (1938) rappresenta un punto cruciale nella storia del Moderno ad Ankara per il carattere fortemente monumentale e la spazialità raffinata dei volumi costruttivi. L’edificio, la cui struttura portante in cemento armato è tra le prime del genere costruita in Turchia, portava a maturazione le esperienze compiute da Elsaesser nel suo periodo di attività professionale come *Stadtbaurat* della città di Francoforte.

Lo scultore berlinese Rudolf Belling<sup>xiii</sup> (1886-1972), transfuga dalla madrepatria nel 1937 come esponente dell’”arte degenerata” fu accolto in Turchia con grande favore, ed ebbe modo di formare un’intera generazione

<sup>xxxix</sup> Il soggiorno turco di Reuter cominciò dopo una avventurosa fuga attraverso l’Olanda, dopo numerosi arresti e detenzioni in campo di concentramento, nella metà degli anni Trenta. Gli fu offerto un ruolo di Consigliere nelle infrastrutture e trasporti, poi, dal 1938 al 1946 assunse la cattedra di Urbanistica nell’Accademia di Amministrazione di Ankara. Nel novembre 1946 poté fare rientro nella Berlino occupata dai Sovietici.

<sup>xi</sup> Cfr. Olaf Bartels, *Gustav Oelsner in der Türkei, 1939-1959*, in : *Architektur in Hamburg*, Jahrbuch 1990, pp. 142-147.

<sup>xii</sup> In realtà Elsaesser non lasciò mai la Germania, ma trascorse brevi periodi ad Ankara per attendere alla costruzione della *Iş Bank*. L’attività progettuale in Turchia era iniziata nel 1916, con la partecipazione al concorso della “Casa dell’Amicizia” a Costantinopoli, e conclusasi nel 1935 col progetto (non realizzato) del Cimitero Urbano di Ankara. Cfr. Nicolai, pp. 116-124.

<sup>xiii</sup> La carriera accademica di Belling fu piuttosto fortunata: sino al 1954 assunse la cattedra di scultura alla GSA (Accademia di Belle Arti di Istanbul) e dal in contemporanea, dal 1949 al 1966 quella di modellazione presso il Politecnico di Istanbul (ITU).



di artisti turchi, assumendo incarichi dall'indubbio prestigio culturale (statua equestre di İsmet İnönü, secondo Presidente della Repubblica Turca).

### *Il controesodo*

L'esilio degli architetti di cultura tedesca conoscerà diversi esiti a seconda delle motivazioni che li avevano spinti a lasciare la Madrepatria: per il gruppo di intellettuali social-democratici e marxisti, come Reuter<sup>xliii</sup>, la via del ritorno avrà il senso di un inizio in un mondo nuovo, specie in direzione dei paesi del blocco socialista; diversamente gli intellettuali ebrei, come gli architetti ed urbanisti Franz Hillinger e Fritz Reichl la cui emigrazione in Oriente significherà il recupero delle radici culturali antiche, l'emigrazione proseguirà con destinazione Palestina o Stati Uniti. Al terzo gruppo appartengono i tecnici come Oelsner, che faranno ritorno in Germania - ormai alle soglie dell'età pensionabile e in un clima politico e sociale ormai del tutto mutato - per contribuire alla ricostruzione delle città tedesche. Il loro rientro nella madrepatria sarà spesso amaro e segnato da un profondo senso di frustrazione e sconfitta che farà decidere, come per Bonatz, il definitivo ritorno in Turchia.

La fortunata stagione culturale degli Immigrati perdurerà fino ai primi anni Cinquanta, specialmente per uomini come Holzmeister, che avevano saputo abilmente conservare potenti reti di relazioni personali anche dopo la scomparsa di Kemal.

Tuttavia, il rientro massiccio dei docenti universitari di lingua tedesca in Europa segnerà la rottura di un clima di collaborazione e di continuità generazionale con la nuova classe dirigente e tecnica turca aperta ormai alle nuove istanze provenienti dai nuovi equilibri politici e strategici determinati dalla Guerra Fredda.

La reazione nazionalista di fatto decreterà la progressiva emarginazione degli intellettuali tedeschi e stranieri rimasti. E' significativo comunque che tale tendenza si fosse verificata nel 1941, in occasione del concorso internazionale<sup>xliiv</sup> per la costruzione di Anitkabir, il cenotafio di Atatürk, sorto

---

<sup>xliii</sup> Ernst Reuter diventerà il primo sindaco della città di Berlino-Est nel Dopoguerra. Dal 1947 assumerà la guida dell'Ufficio Lavori Pubblici e Comunicazioni della Grande Berlino.

<sup>xliiv</sup> Il concorso, vede la partecipazione di 47 gruppi di progettisti: Oltre ai primi tre classificati, sono segnalati i progetti dello svizzero Roland Rohn (1905-1971) degli italiani Giovanni Muzio, Giuseppe Vaccaro con Gino Franzì. Anche Holzmeister aveva partecipato, con un monumentale cenotafio ispirato ai Monumenti celebrativi per i Caduti di W. Kreis ed al castello di Federico II.

sulla collina di Anittepe, già importante sito archeologico di epoca ittita. Nel 1942, nella competizione risultava primo classificato il berlinese Prof. Johannes Kruger – con il progetto di un'imponente torre a base quadrata, sorta di *donjon* fortificato, versione rielaborata un precedente progetto di caserma; a pari merito venivano premiati il gruppo turco Emin Onat-Orhan Arda. Il giovane Onat, già allievo e collaboratore a Zurigo di Otto Rudolf Salvisberg, era assunto, dopo il rientro in patria, ad un ruolo di primissimo piano nel mondo accademico nazionale<sup>xlv</sup>

Il secondo premio fu assegnato all'accademico romano Arnaldo Foschini. Nel 1943 l'opera, dopo una serie di importanti correzioni operate per mano dello stesso Bonatz e di Seldem, venne assegnata ad Onat ed Arda che porteranno a compimento l'immenso edificio dagli anni 1944 al 1953. L'opera, impressionante nelle sue dimensioni e nella concezione monumentale, si estende su una superficie di 750.000 mq. si ispira al Mausoleo di Alicarnasso, celebre opera dell'antichità

#### *Nuovi orientamenti del Dopoguerra*

L'architettura della Turchia degli anni 1955-1965 si presenta fortemente influenzata da nuovi modelli dell'urbanistica internazionale; l'orientamento culturale, ormai perfettamente inserito negli equilibri dell'ordine mondiale post-bellico è aperto alle correnti organiciste americane ed agli stilemi dell'International Style. Riprende con vigore, dopo la parentesi bellica anche con l'Italia la tradizione, in verità mai interrotta, dello scambio culturale, nel quale l'Italia mantiene sempre posizioni di rilievo: non casualmente dal 1952 è attivo quale docente ordinario l'ingegnere Paolo Verzone (1902-1986), già cattedratico di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti (1942) presso il Regio Politecnico di Torino. Suo il ruolo di preparare i nuovi docenti locali in Storia dell'Architettura e nelle discipline della Conservazione Architettonica.

Così pure spetterà all'urbanista veneto Luigi Piccinato (1899-1983), già figura di spicco del panorama italiano nel periodo tra le due Guerre, la conduzione dei Piani Regolatori di Atakoy, Bursa ed Istanbul.

---

<sup>xlv</sup> Emin Halid Onat (1908-1961) Dopo brillanti studi condotti presso il Politecnico di Zurigo – ETH, sotto la guida di Otto Rudolf Salvisberg, ritorna nel 1934 in Turchia e diviene assistente del prof. Debbe nel Dipartimento di Architettura della Scuola di Ingegneria di Istanbul. Nel 1938 diviene capo del Dipartimento della nuova facoltà di Architettura di Istanbul (ITU), per assumere via via incarichi pubblici di primo livello negli anni del secondo dopoguerra. Nel 1956 ricevette numerosi riconoscimenti a livello internazionale e la Laurea ad Honorem presso l'Università Tecnica di Hannover.

*Prospettive: un ruolo nel quadro europeo?*

L'oscillazione tra internazionalismo e nazionalismo della cultura turca dimostra comunque la volontà, tra difficili equilibri, tentazioni restaurative e istanze di rinnovamento, di trovare un percorso che per molti versi rappresenta caratteri di similitudine, se non di identità con il caso italiano. Identicamente alla storia della Penisola, la Turchia ha dimostrato di possedere una insospettata capacità di recupero nel confronto, talora impari, con le nazioni continentali economicamente più avanzate. Lo testimonia, in questi anni, l'eccellente qualità del sistema formativo e universitario che ha consentito in campo scientifico e culturale di assumere un ruolo tutt'altro che periferico nel sistema dell'innovazione tecnologica, malgrado le condizioni di oggettivo isolamento politico che la Turchia ha sofferto nei lunghi decenni di totalitarismo dei vari regimi militari succedutisi al potere tra il 1960 ed il 1980.<sup>xlvi</sup>

Il sofferto e contraddittorio processo di partecipazione democratica, l'asprezza dei conflitti interni tra potere centrale e minoranze curde, che tanto profondamente hanno segnato l'anima popolare ed allontanato la Turchia dai grandi avvenimenti politico-sociali del continente europeo, senza peraltro assegnarle alcun ruolo di rilievo negli equilibri mediorientali, ha certamente svolto un ruolo determinante nella generazione di flussi migratori verso l'esterno anche non immediatamente determinati da ragioni economiche. Dopo un lungo oblio, il mondo culturale turco si è riaffacciato - anche se con molta timidezza - nel panorama europeo, proponendo di sé un'immagine che tenta di modificare una lunghissima storia di pregiudizi, diffidenze ed incomprensioni.

Non è casuale che ancor oggi, nel quadro mediatico che prepara l'ingresso turco nella Comunità Europea, anche l'architettura venga chiamata a svolgere un ruolo tutt'altro che secondario. Il Museo Virtuale di Architettura, allestito con notevole efficacia nelle pagine di Internet, consegna della Turchia contemporanea un'immagine complessa, contraddittoria e pur vitalissima: raffinata e popolare, gelosa della propria memoria ed eredità culturale, ma aperta alle più ambiziose sfide dell'innovazione offre una lettura multipolare della propria storia recente, e non casualmente ampio spazio è dedicato ai contributi europei del secolo XX.

---

<sup>xlvi</sup> Antonello Biagini, *Storia della Turchia contemporanea*, Bompiani, 2002

Quali saranno le scelte politiche in merito alla controversa questione, abbiamo motivo di ritenere che i prossimi anni consentiranno di sperimentare, con tutte le contraddizioni e le difficoltà, le straordinarie risorse umane e la grande capacità inventiva e sincretica di quella che è stata e rimarrà, la “Grande Porta” tra Oriente ed Occidente.

(Trieste/Ankara, primavera 2004)

## *Indice*

*Luca Ascoli: La metafisica dello sciamano*

*Luciana Alocco: La «magia» tra letteratura e lessicografia\**

*Giovanna Digovic: Omaggio a Montalbán*

*Lucia Marcheselli Loukas: L'endecasillabo dall'Italia alla Grecia*

*Miran Košuta: Per aspera ad astra Appunti di bilancio sul dialogo traduttivo tra lettere italiane e slovene*

*Paolo Quazzolo: Nathan il saggio fra tolleranza e interculturalità*

*Gianni Ferracuti: Conditio humana: gli individui, le storie, gli dèi in María Zambrano*

*Betina Lilián Prenz: Identità e differenza: la questione dell'altro  
Irma Hibert*

*Il tema dell'identità come parte del realismo magico nell'opera di Ernesto Sábato*

*Ana Kopusar: "Izur" y "El mono que asesinó": Algunos elementos fantásticos en Lugones y Quiroga*

*Mario Faraone: "Dust hides a Mirror": Intercultural Treatment of Images and Reflections in Christopher Isherwood's Narrative*

*Andreina Maahsen-Milan: Tradizione e modernità in Turchia: La costruzione di un'identità nazionale (1923-1938)*