

<<ILLUMINAZIONI>>

**Rivista di
Lingua, Letteratura e Comunicazione**



N. 13 Luglio – Settembre 2010



compu.unime.it

TITOLO

<<Illuminazioni>> – Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

Direttore responsabile: **Luigi Rossi**

Comitato scientifico: **Raimondo De Capua, Luigi Rossi, Carlo Violi**

Telefono mobile: 3406070014

E-mail: lrossi@unime.it

Sito web: <http://ww2.unime.it/compu>

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «Illuminazioni». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l'indicazione della fonte e dell'indirizzo del sito web: <http://ww2.unime.it/compu>. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte «Illuminazioni», compreso l'indirizzo web: <http://ww2.unime.it/compu>.

Le collaborazioni a «Illuminazioni» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, al Direttore della Rivista a questo indirizzo e-mail: lrossi@unime.it. I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio del comitato scientifico, che può avvalersi della consulenza di referees da esso scelti. I contributi accettati dal comitato scientifico vengono successivamente messi in rete sulla Rivista. Gli articoli proposti per la pubblicazione vanno inviati, in formato RTF (rich text format), a Luigi Rossi: lrossi@unime.it. Per ogni articolo o saggio originale pubblicato, «Illuminazioni» spedisce all'autore una dichiarazione, firmata dal Direttore Responsabile, con gli estremi della pubblicazione.

©2007 - Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria al n. 10/07 R. Stampa in data 11 maggio 2007

Tredicesima Edizione: Luglio - Settembre 2010

ISBN ISSN: 2037-609X

Copertina e Impaginazione: WebTour - Messina

INDICE

Vincenzo Cicero -	<i>ALL'ASCOLTO DEL TEMPO FUORI DI SESTO.....</i>	3
Alessandro Laganà -	<i>EL DIARIO ÍNTIMO DE MIGUEL DE UNAMUNO.....</i>	19
Fabio Cannavò -	<i>DEMOCRITO RIDENS: LA FORTUNA E LA NECESSITÀ.....</i>	36
Giovanni Lombardo -	<i>LE SUBLIME ET LA RHÉTORIQUE DE LA DISSIMULATION.....</i>	50
Anna Maria Milone -	<i>L'AUTOBIOGRAFIA DI JEANNE BENAMEUR: ÇA T'APPRENDRA A VIVRE.....</i>	69
Gian Mauro Frongia -	<i>CORTO MALTESE.....</i>	78
Francesco Ottanà -	<i>ASPETTI RELIGIOSI E STORIA DEL MOVIMENTO CATTOLICO IN CALABRIA.....</i>	86

Vincenzo Cicero

ALL'ASCOLTO DEL TEMPO FUORI DI SESTO

Il tempo è diventato strano.

A Mejis c'è un detto che recita:

“Il tempo è un volto sull'acqua”.

S. King, *La Torre Nera*, IV, III 6.1

1. Dissesti e simulacri del tempo

Pubblicato nel 1959, ispiratore di due tra le pellicole più filosoficamente interessanti di fine XX secolo (*The Truman Show* di Peter Weir e *Matrix* dei fratelli Wachowski), il romanzo *Time Out of Joint*, come del resto buona parte degli scritti di Philip K. Dick, viene di norma ascritto al genere distopico. In italiano è stato più volte tradotto, con titoli differenti, il più pertinente dei quali è senza dubbio: *Tempo fuori di sesto*¹.

La storia è ambientata nel 1998, nel corso della guerra civile scoppiata nel marzo del 1994 tra le truppe federali statunitensi (Governo del Mondo Felice, isolazionista) e i ribelli coloni lunari (i Lunatici, migrazionisti-espansionisti). Il personaggio centrale, il 46enne Ragle Gumm, è un ex stilista di moda originario di Bend (Oregon) che, dopo aver fatto fortuna con una linea di cappelli femminili e messa su

¹ Come *Tempo fuor di sesto* è uscita la traduzione di A. Martini per Fanucci nel 2006. Altri titoli sono: *Il tempo si è spezzato*, *L'uomo dei giochi a premio*, *Tempo fuori luogo*.

un'industria di alluminio sintetico con produzione distribuita su vari stabilimenti e migliaia di operai, nel 1995 aveva deciso per patriottismo di arruolarsi volontario al soldo del Governo federale, ed era stato assegnato al quartier generale di Denver, sistema di difesa antimissile; qui però, oltre a mettere in luce un talento prodigioso, veramente unico, per la previsione degli schemi dei bombardamenti dei Lunatici, aveva presto maturato la convinzione che la ragione stesse dalla parte dei ribelli, e soltanto l'intervento della polizia militare era riuscito a impedirgli di consumare il suo tradimento; non era stato ucciso giusto per l'indispensabilità del suo talento predittivo, ma il forte stress lo aveva gettato in preda a una grave psicosi regressiva, tale da riportarlo all'epoca della propria *infantia felix*, nella seconda metà degli anni '50. La narrazione prende avvio al terzo anno della malattia di Ragle, siamo (secondo regressione) nel 1959 ...

Non è questa la sede per enucleare in maniera coerente ed esauriente la concezione del tempo espressa nel romanzo, né tantomeno per inquadrarla nell'economia dell'intera opera dickiana². Vorrei solo mostrare come la parola *Time* del titolo, interagendo con il testo, finisca per risultare singolarmente polisemica. Essa indica sia *mondo*, cioè l'ambito socio-geografico delle relazioni umane private e pubbliche, sia *epoca*, il complesso temporale caratterizzato dal peculiare tono e significato storico (ed eventualmente metastorico) di ciò che accade al suo interno, sia *tempo*,

² In proposito si può consultare la voce *tempo* in Antonio Caronia-Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia. Enciclopedia dickiana*, Milano 2006, pp. 237-240.

come dimensione generale dello scorrere degli accadimenti. Ora, in *Time Out of Joint*, dove l'intera vicenda ruota (in maniera ben più che meramente metaforica e soggettiva) attorno a Ragle, fuori di sesto non è soltanto il mondo, né in prima istanza l'epoca, ma: esso stesso, il tempo, il *chrónos autós*, è in dissesto.

All'inizio del romanzo, il mondo di Ragle Gumm è racchiuso in una cittadina senza nome della provincia americana – l'agente Kay Keitelbein, emissaria dei Lunatici, la chiamerà 'Old Town', perché costruita secondo il modello degli agglomerati urbani anni '50 sul suolo in cui sorge(va) Kemmerer (Wyoming, contea di Lincoln), rasa al suolo nei primi giorni della guerra civile. Ragle è uno scapolone che vive nella tranquilla zona residenziale in periferia, in casa della sorella Margo, insieme al cognato Victor 'Vic' Nielson, direttore di un supermercato in centro, e al nipote Sammy di dieci anni; mantiene buoni rapporti con i vicini, specie con i giovani e invadenti coniugi Black, il rampante Bill e la fatua ma procace Junie, alla quale Ragle fa una corte abbastanza blanda. La sua unica occupazione e fonte di guadagno è la partecipazione al concorso quotidiano sulla *Gazette*, "Dove apparirà l'omino verde?" (in quale dei 1208 quadratini della mappa), attività in cui da due anni e mezzo è celebrato campione nazionale. – *Questo* mondo è fuori di sesto: Old Town è in realtà una città fittizia e in gran parte virtuale, messa su per assecondare la psicosi di Ragle e continuare a garantirsi, grazie all'espedito del concorso a premi, la sua preziosissima capacità di prevedere gli schemi di caduta dei missili lunatici; un sistema di costante ricondizionamento del sistema nervoso e della memoria regola

poi il ruolo delle varie comparse nella finzione: Margo non è la sorella di Ragle, ma la vera moglie di Bill Black, che a sua volta non è un impiegato nell'azienda comunale dell'acqua, ma un maggiore dell'esercito federale e supervisore dell'operazione; Vic gestiva un negozio di alimentari nello stesso quartiere di Ragle a Bend, e Sammy è davvero suo figlio ecc. Tuttavia, neanche il Mondo Felice 'attuale' gode di assestatezza, se in pieno stato di guerra il suo governo autarchico ha instaurato un regime reazionario guarnito di propaganda miope quanto feroce, e se il Ragle Gumm dell'ultima fase pre-regressione aveva già vissuto con crescente disagio uno sradicamento affettivo: tanto che, recuperato infine a se stesso tramite la paziente terapia riorientativa della Keitelbein e 'ritornato' nel 1998, considera comunque il fittizio nucleo Nielson come la sua vera famiglia e ne soffre l'abbandono definitivo. Il romanzo si chiude con la sua partenza verso le colonie lunari, ma l'intima natura di Ragle è di essere propriamente 'senzamondo'.

L'epoca è, all'inizio, appunto quella dei 'felici' anni '50, con la loro paranoia antisovietica e le casette-bomboniera con giardino, garage per auto e attrezzi, tubo idraulico e palizzata. E se era fuori di sesto il decennio originale – per il Dick trentenne che lo descriveva e criticava –, figuriamoci la copia! Così fuori che, quarant'anni dopo, la proiezione distopica dei *Fifties* originali non dà affatto un globo terrestre spezzato ancora in due blocchi geopolitici, bensì una dilaniante e abbrutente guerra civile tra «la gente normale che si accontenta della vita così com'è» e coloro che invece obbediscono all'impulso più primitivo e più nobile di viaggiare «liberi

dalla gravità». Alla fine Ragle Gumm sceglie di stare con i Lunatici e di mettere il proprio ingegno al servizio della loro causa, ma intanto ha fatto la fondamentale scoperta che persino nella finzione più totale possono albergare dei sentimenti autentici.

Attraversando e con-tenendo questi mondi e queste epoche sovrapponentisi, il tempo risulta allora di per sé fuori sesto, sfasato, disgiunto. Il che non vuol dire solo ‘non lineare’; né scardinamento equivale a straripamento. Non abbiamo qui la semplice variazione della portata di un flusso d’acqua, da cui si producano poi esondazioni oppure secche; piuttosto è come se l’alveo stesso del fiume, insieme ai flutti, venisse trasposto altrove in dissolvenza, lasciando un avanzo che non è né acqua né terra, eppure quasi la loro quintessenza comune (con le sembianze di un volto?). In Old Town, Ragle lo sperimenta con tutti gli organi di senso, innanzitutto con l’udito, e in un crescendo emotivo che gli serra gola e labbra («imprigionato nel silenzio», cap. 2): a tratti il tempo immobilizza i luoghi (*tópoi*) e va disgregandosi, smolecolandosi, e in questo decomporsi si diafanizza, rimpiazzato ogni volta da un netto residuo verbale – sequenze disorientanti al culmine delle quali s’eventua puntualmente un passaggio dal *tópos* al *chrónos* al *lógos*. Sul finire del cap. 3, la scena chiave che illustra una di tali sequenze è la dissoluzione del chiosco delle bibite, al posto del quale resta un foglietto di carta con su scritto a stampatello: SOFT-DRINK STAND (CHIOSCO DELLE BIBITE). Al cognato Vic, che chiede cosa significhino i segni sui pezzi di carta, Ragle spiega (cap. 11): «Al di sotto di ogni cosa è la parola.

Forse la parola di Dio. Il logos. “In principio era la Parola”»³. Si potrebbe pensare che il dissolversi del tempo ‘fittizio’ di Old Town sia come lo svanire di un’illusione, ossia abbia il senso positivo di far emergere dietro di sé il tempo ‘reale’; infatti la disintegrazione del chiosco permette a Ragle di vedere in trasparenza altro tempo e altro spazio (le colline, gli alberi e il cielo retrostanti). Ma così come la natura interamente finta del mondo e dell’epoca della regressione di Ragle funge da rilevatore della radicale falsità dei mondi e delle epoche ‘reali’, analogamente avviene con il tempo, cioè il dissesto emerso nella sfera fittizia inerisce senz’altro a ogni aspetto della dimensione cronica, alle relazioni degli uomini ‘nei’ e ‘con’ i vari tempi. È *chrónos* in quanto tale, nella sua ingenita molteplicità, a essere fuori asse, ad avere il proprio asse fuori di sé. Nel Logos, azzarda Ragle.

La mia tesi è che questi caratteri specifici del *Time* come mondo-epoca-tempo facciano di *Time Out of Joint* un’opera eminentemente – non distopica, ma – *discronica*, intendendo la parola in entrambe le direzioni suggerite e incentivate dal prefisso: *dis-* dispersivo e intensivo⁴. Proprio quando un aspetto della multidimensionalità cronotopica, anche quello drammaticamente simulacrale di Old

³ Si ha qui la forma embrionale di quella temporalizzazione dello spazio che nei più maturi romanzi dickiani verrà accostata alla fisionomia extratemporale del Logos divino. Il farsi-spazio del tempo è un concetto che Dick trae da Wagner (*Parsifal*, atto I: *zum Raum wird hier die Zeit / here time becomes space*, «spazio diviene qui il tempo»), citandolo più di una volta in *VALIS* (1981); ma va tenuto distinto dal cronotopo minkowskiano cui si accenna più avanti alla nota 10.

⁴ Un esempio notevole di opera discronica in tal senso è *La Torre Nera* di Stephen King. Dal punto di vista filosofico, una dizione più corretta, ma cacofonica, di questo sottogenere fantascientifico sarebbe: *discronotopia*.

Town, è sul punto di svanire, avviene insieme come una sua intensificazione, una distillazione della sua essenza. E i vari tempi (cronotopi) intrecciantisi sono tutto tranne che meramente soggettivi o, peggio, irreali. Quanto meno hanno il carattere dell'intersoggettività⁵.

Ragle classifica questo tipo di esperienze come fenomeni allucinatori, ma ne esce ogni volta più scosso perché ne sospetta inquietanti risvolti impersonali; finché in un dopocena, sollecitato da Vic che presagisce di aver vissuto la sera precedente un'esperienza analoga, cita esplicitamente il verso dell'*Amleto* (I v) che dà il titolo al romanzo, *Time Out of Joint* (cap. 4):

Vic – Raccontami cos'è successo.

Ragle – Un'allucinazione. Nient'altro. Ricorrente.

Vic – Ha qualcosa in comune con la mia esperienza di ieri sera? Mi ha turbato.

Penso che ci sia qualcosa di storto.

Ragle – Sì, c'è qualcosa di storto.

Vic – Voglio dire, non in me o in te o in qualcun altro. Dico in generale.

Ragle – “Il tempo è fuori di sesto”.

⁵ Il cronotopo ‘fittizio’ di Old Town è così poco irrealistico o inesistente quanto la tempesta che s'abbatte sulla barca del fuggiasco Burbank in *The Truman Show* oppure la bistecca gustata da Cypher nella scena del ristorante in *Matrix*.

Il senso dell'enunciato citato non può certo non dipendere dall'originale shakespeariano; ma quest'ultimo ricava a sua volta un guadagno non irrisorio dal contesto discronico che lo mutua. Vediamo; anzi, ascoltiamo.

Nella fantasfera di Shakespeare il mondo è la corte del regno di Danimarca raccolta attorno al castello di Elsinore, coi suoi dignitari, ufficiali, cortigiani, soldati, servi. L'epoca, quanto al significato 'storico', è il medioevo nordeuropeo durante la guerra contro la Norvegia e all'indomani dell'uccisione del re danese Amleto da parte del fratello Claudio (congiuntura a cui si riferiscono immediatamente le celebri parole di Marcello: *Something is rotten in the state of Denmark*, I IV); quanto al significato 'metastorico', è l'epoca dell'acuirsi della teomachia descritta con lucidità dal giovane Pavel Florenskij nel saggio *Amlet* del 1905⁶, il riattizzarsi perentorio della lotta tra l'antico principio pagano della vendetta e il nuovo principio cristiano del perdono.

Perché in questi ambiti e sensi *time* sia *out of joint*, e a diversi livelli di gravità, è chiaro. Ma anche nell'*Amleto* il dissesto investe il *chrónos autós*: la catena degli eventi tragici inizia dal momento in cui nella coscienza del principe fanno irruzione le *parole* dello spettro del padre: «Se mai amasti il tuo caro padre, vendica il suo assassinio scellerato e contro natura» (I v). La temporalità erratica dello spettro è simulacrale per eccellenza (*simulacrum* è altra parola per fantasma, *ghost*, ombra di

⁶ Pavel A. Florenskij, *Amleto*, tr. it. di S. Zilio, Milano 2004. Per la teomachia cfr. le pp. 50 ss. e 72 ss. Lo scritto reca in esergo il verso del tempo-fuori-di-sesto e seguenti.

morto): eppure la sua interferenza con le dimensioni cronotopiche è talmente scardinante che proprio essa innesca la tragicità della vicenda – l'impossibilità per Amleto di sottrarsi a un compito che però, essendo di portata cosmica, è inesorabilmente superiore alle sue forze («Su di lui pesa la responsabilità di tutto il processo del mondo, ed egli finisce tragicamente non essendo stato capace di compiere una missione superiore alle sue forze: traghettare anzitempo l'umanità a una nuova coscienza religiosa», commenta Florenskij a p. 54). Il tempo dello spettro, indiscutibilmente intersoggettivo, risulta così poco irrealista da costringere anzi l'orecchio della coscienza all'ascolto delle ragioni delle potenze cosmiche contrapposte. Come il tempo fittizio di Old Town, esso denuncia una grave emergenza nella vera realtà, cioè nell'economia della libertà.

2. Verso un ascolto del tempo

Il problema della temporalità in generale e della conciliabilità delle nozioni del 'tempo' elaborate nelle diverse zone del sapere, soprattutto in fisica, in filosofia e in teologia, è stato al centro di un importante convegno svoltosi nel maggio del 2008 a

Trapani con il titolo *Tempo della Fisica e Tempo dell’Uomo: Relatività e Relazionalità*, di cui si sono recentemente pubblicati gli atti⁷.

Le istanze ispiratrici dell’iniziativa, in procinto di divenire progetto organico, sono enunciate nella Presentazione (*Ragioni di un dialogo*), a firma congiunta dei due curatori Marina Alfano e Rosolino Buccheri. La necessità impellente di reimpostare oggi in maniera feconda il dialogo tra cultura filosofica e cultura scientifica dipende dalla circostanza per cui il deficit di ascolto reciproco, a fronte delle sollecitazioni indotte dalla globalizzazione, dalle migrazioni dei popoli e dalla vertiginosa evoluzione tecnologica e informatica, dà luogo a conseguenze ogni giorno più drammatiche. Finché tra le due culture prevarranno le (s)ragioni dell’incomunicabilità, finché in ciascuna avrà la meglio il partito che si ostina a non trascendere la propria visuale monoprospettica, sarà impossibile «trarre dal loro prezioso differenziale l’energia necessaria a compiere il salto evolutivo verso un ‘terzo’ livello di comprensione» (*Tempo*, p. 3). La giornata di studio dedicata al tempo e il volume che ne è scaturito mirano dunque intenzionalmente ad attingere a un tale prezioso differenziale.

⁷ *Tempo della fisica e tempo dell’uomo: relatività e relazionalità*. Atti della seconda giornata di studio del ciclo di incontri annuali “Apeiron. Scienza filosofia religione” - Trapani, 9 maggio 2008, a cura di Marina Alfano e Rosolino Buccheri, Akousmata, Trapani-Ferrara 2009. Oltre alla presentazione e ai contributi dei due curatori, il volume contiene saggi di Pietro Palumbo, Leonardo Maiorca, Fernando de Felice, Silvano Tagliagambe, Roberto Radice e Lubomír Žák. Il volume sarà citato come *Tempo*, seguito da numero o numeri di pagina.

Ora, un ruolo di primissimo piano in questa meritoria prova tecnica di ascolto reciproco ce l'hanno il verso shakespeariano del *time-out-of-joint* e la riflessione sul tempo del fisico-matematico-filosofo-teologo Pavel Florenskij (nella presente ottica dialogica, sarebbe difficile chiamare in causa un interlocutore più profondo, versatile e stimolante). Nei prossimi capoversi seguirò un percorso a zigzag tra alcuni saggi del volume per evidenziare e ulteriormente sviluppare le tangenze con quanto ho messo in luce e sostenuto nella prima parte del mio scritto.

Nel suo contributo dall'eloquente titolo *L'unità e la molteplicità dello spazio e del tempo secondo la teoria della discontinuità di P. A. Florenskij*, il teologo Lubomír Žák attesta subito l'incidenza sia teorica sia esistenziale del detto di Amleto sul pensatore russo, per poi ben delineare tre pilastri concettuali della meditazione florenskijana intorno al tempo⁸: l'idea di discontinuità, l'esistenza reale del cronotopo, e la molteplicità delle dimensioni temporali della realtà.

1) Contro la diffusa tendenza razionalistico-positivistica a elevare ad assoluto la legge di continuità, secondo cui non si può andare da un estremo a un altro senza passare per un punto intermedio, Florenskij – sulla scorta di Georg Cantor, nel breve

⁸ «Florenskij riconobbe nelle parole “The time is out of joint”, pronunciate da Hamlet, il giudizio circa il significato della sua stessa esperienza giovanile – quella del difficile e sofferto distacco dal razionalismo positivista per abbracciare un'intelligenza filosofica e scientifica fondata sulle basi religiose – [...]; e, soprattutto, considerò tali parole un'esortazione a indagare la complessità di quella essenziale dimensione della realtà che è appunto il tempo» (*Tempo*, p. 195). Della concezione florenskijana del tempo Žák si è limitato a puntualizzare solo gli aspetti più rilevanti direttamente connessi al titolo del suo contributo, per il resto rinviando a un saggio precedente: Lubomír Žák, *Il mistero del tempo come «quarta dimensione» in Pavel A. Florenskij*, “Filosofia e Teologia”, 14 (2000), pp. 49-64.

saggio *Su un presupposto della concezione del mondo* del 1903⁹ – ne ha denunciato il carattere di mera astrazione concettuale, dimostrando che in effetti unica sovrana dell'universo è la *lex discontinuitatis* (discontinuità delle correlazioni, discretezza della realtà), della quale la continuità costituisce solo una tra le infinite variazioni (cfr. *Tempo*, pp. 198-202). La discontinuità come legge cosmica è la preconditione per pensare l'esser-fuori-di-sesto del tempo (*i.e.* cronotopo) in quanto tale.

2) La sua convinzione dell'indispensabilità di considerare lo spazio-tempo come un costrutto unico e omogeneo ha poi reso naturale l'incontro con la teoria minkowski-einsteiniana del cronotopo¹⁰, che Florenskij ha inteso come realmente esistente, irreversibile e asimmetrico, senza quindi ricondurlo a un concetto astratto né all'associazione tra elementi psichici e sensazioni (cfr. *Tempo*, pp. 202-208).

3) Nell'opera *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa* (1924-25), Florenskij ha contestato che l'unica descrizione valida dello spazio-tempo sia quella della fisica: accanto alla trattazione fisica dello spazio, p.es., stanno descrizioni talvolta incompatibili con essa, ma altrettanto legittime e plurali (per

⁹ In Pavel A. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, tr. it. di C. Zonghetti, Torino 2007, pp. 13-24. Cfr. anche l'*Autoreferat*, ivi, p. 9.

¹⁰ Il concetto di cronotopo, che indica l'intreccio indissolubile di spazio e tempo in ogni punto dell'universo, si deve a Hermann Minkowski, che lo formulò nel 1907-1908, stimolando Einstein a integrare la teoria della relatività ristretta con quella generale. Della questione cronotopica in Minkowski, Einstein, Bergson e Bachelard ho trattato diffusamente nei capp. III e V del mio *Istante durata ritmo. Il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Milano 2007; a essi perciò rimando per i particolari storici e teorici. Per il debito del pensatore russo verso Minkowski cfr. p.es. Pavel A. Florenskij, «Non dimenticatemi». *Le lettere dal gulag*, tr. it. di G. Guaita e L. Charinotov, Milano 2006, p. 264.

l'infinita quantità di spazi che le sottendono), in ambito geometrico, psicofisiologico, artistico ecc.; discorso analogo per il tempo, con la differenza che, oltre alla multispazialità-temporalità legata al cronotopo, c'è pure una policronia che inerisce al tempo specifico di ogni singolo spazio (cfr. *Tempo*, pp. 208-215). La dimostrazione della realtà della policronia è un passo ineludibile in vista della rimessa in questione della tradizionale – e pernicioso, se irrigidita – distinzione tra tempo esteriore-oggettivo e tempo interiore-soggettivo¹¹.

In direzione di questa riproblematizzazione va il saggio di Rosolino Buccheri¹², il quale insiste sulla necessità che il fluire del tempo testimoniato dall'uomo venga infine accolto nel contesto scientifico come dato sostanziale da mettere a confronto con il supposto 'tempo esterno' all'uomo. Prendendo le distanze dalla *exofisica*, ossia dalla fisica classica «le cui leggi sono derivate ritenendo l'uomo potenzialmente in grado di astrarsi del tutto dal mondo, sfuggire alle interazioni con l'ambiente e violare cartesianamente la dipendenza fra causa ed effetto» (*Tempo*, p. 80), Buccheri individua l'approccio gnoseologico autenticamente adeguato alla condizione umana

¹¹ Così argomenta Žák (*Tempo*, p. 214): «Dunque, a ogni spazio del reale corrisponde un proprio scorrere del tempo, ogni spazio ha un proprio orologio di dimensione sia macro- che microscopica. Ma quale degli orologi mostra il tempo vero, quello oggettivo del reale? Tutti, risponderebbe Florenskij. Perché così come non si possono suddividere le forze, che agiscono negli spazi multipli, in esteriori, cioè universalmente valide, ed interiori, cioè di carattere puramente soggettivo (meno oggettive o del tutto prive di oggettività), allo stesso modo non si può suddividere il tempo nei tempi di maggiore o di minore importanza».

¹² Marina Alfano-Rosolino Buccheri, *Temporalità e interazione come strumento di analisi in una prospettiva endofisica della conoscenza*. I. Dall'apofantico ... (Buccheri) II. ... all'apofatico (Alfano), in *Tempo*, pp. 73-133.

nell'atteggiamento *endofisico*, di cui ha già ampiamente trattato in altri scritti¹³ e il cui presupposto di fondo è che lo studio della natura deve inglobare in maniera organica l'uomo stesso perché questi, studiandola, modifica inevitabilmente e la natura e se stesso. La condizione endofisica è legata a una relazione di empatia tra l'uomo e il suo ambiente, e rende possibile la costruzione di una pluralità di prospettive sul reale: essa è perciò inconciliabile con qualsiasi visuale monoprospettica, preordinata e non interagente – ossia con una impostazione per la quale il tempo, il *chrónos autós*, non potrebbe mai uscire fuori dai cardini, anzi le stesse espressioni 'cardini del tempo' o 'tempo in dissesto' sarebbero solo orpelli retorici.

Il detto amletico del *time-out-of-joint* ricorre pure in un punto nevralgico dell'argomentazione di Marina Alfano, assurgendo a suggello poetico di una svolta decisiva dell'evoluzione filogenetica dell'uomo: l'imporsi della razionalità scientifica *insieme* al tramonto dell'idea di armonia come fondamento cosmico. Il conseguente assunto dell'autrice «che non sia stato il tempo a essere uscito di carreggiata, bensì sia stato l'uomo ad aver modificato la sua modalità di presenza nel tempo» (*Tempo*, p. 131) è del tutto plausibile sul piano appunto filogenetico e storico(-'exotragico'), e andrebbe a mio parere integrato dialetticamente, per i motivi segnalati più sopra, con la presa in considerazione dei piani storico(-'endotragico'), metastorico e cronico *qua*

¹³ Da ultimo in Margherita Hack-Pippo Battaglia-Rosolino Buccheri, *L'idea del tempo*, Torino 2005, part. pp. 175 ss.

talis. Nella sua ricostruzione storica, la Alfano valuta questa svolta in termini di perdita secca della fecondità antinomica che veniva garantita dall'idea di armonia, una perdita, operata in nome dell'umana «coazione al disvelamento», di una *ratio* incapace di vera relazione sia con l'umano sia con il divino, votata solo a una strategia di decrittazione visiva del mistero, dimentica di attivare l'essenziale recezione uditiva, senza la quale, mentre si lascia che il tempo dell'uomo versi nella disgregazione, non si può che restare sordi all'appello del Logos vivente¹⁴.

Con la mente all'intuizione dickiana relativa al rapporto *chrónos-lógos*, e parafrasando una bella espressione di Donatella Ferrari-Bravo¹⁵, vorrei infine compendiare così il messaggio della Alfano: *il tempo va ascoltato perché vi si manifesti il Logos*.

Ecco perché credo che anche la lettura perspicua di certe opere della complessa galassia che va sotto il nome di 'fantascienza' possa contribuire in maniera decisiva al salto evolutivo oltre gli steccati fra cultura filosofica e cultura scientifica, verso quel terzo livello di comprensione auspicato da Alfano e Buccheri.

¹⁴ Cfr. *Tempo*, p. 126: «Perché tutti noi restiamo nell'ibrido interregno dei mostri di una ragione non relazionale finché non convertiamo il nostro cuore a Cristo, al di fuori del Quale il tempo di ognuno è frantumato e disperso». Questo passo, che mi trova pienamente con-senziente ma che a qualcuno potrebbe apparire come deriva irrazionale, antiepistemologica, va comunque accolto come un monito forte e chiaro: dal dialogo tra cultura filosofica e cultura scientifica non resti esclusa la sfera religiosa e teologica – in tal senso, proprio Florenskij è un esempio formidabile di pensatore-ponte.

¹⁵ «L'icona va *ascoltata* perché vi si manifesti la parola» (Donatella Ferrari-Bravo, *La parola e l'icona. Dalla verità della 'conoscenza' alla verità della visione e ritorno in Pavel Florenskij, "Humanitas"*, 58 (2003), p. 621: citata da Silvano Tagliagambe in *Tempo*, p. 158).

E in quanto il propulsore primo per un salto simile può essere soltanto una auscultante rimeditazione radicale sui cardini del tempo, sarà inevitabile reimbattersi, al di qua di Dick, Florenskij, Shakespeare e tutti gli altri grandi pensatori del canone occidentale *de chronologia*, nella radice acronotopica di tutte le radici, nel filosofema dell'attimo estatico improvviso: l'*exaíphnes* del *Parmenide* di Platone¹⁶. Riconcentrarsi su questa entità eminentemente scardinante, così reimparare ad ascoltare il tempo, coglierne tutti i vari ritmi e volti e, nelle loro scintillanze, attendere il Logos, la seconda Parusia.

¹⁶ Sull'*exaíphnes* del *Parmenide* mi sono soffermato di recente in *Eros e utopia negli Uccelli di Aristofane e nella Politeia di Platone*, su questa stessa rivista («Illuminazioni», n. 12, aprile-giugno 2010, part. pp. 61-65), e in *Detective del tempo. Bachelard, l'istant, l'exaíphnes platonico*, Introduzione a G. Bachelard, *La dialettica della durata*, Milano 2010, part. pp. 20-35.

Alessandro Laganà

EL DIARIO ÍNTIMO DE MIGUEL DE UNAMUNO

Unamuno es, quizás, uno de los autores más autobiográficos de su época, aunque la mayoría de sus obras no sean *stricto sensu* obras autobiográficas.¹ Todos los trabajos del gran escritor vasco constituyen, de hecho, unas variaciones sobre un mismo tema, a saber, el de la personalidad, la individualidad y su relación agónica con la Divinidad.

Si entre sus obras narrativas –que son verdaderos relatos autobiográficos en que el autor monta “versiones posibles o imposibles, ortodoxas o heterodoxas sobre la identidad de la individualidad de su ego”–² destaca, por su valor autobiográfico, la novela *San Manuel Bueno, mártir* (1931), el verdadero laboratorio de sus ideas se encuentra en el *Diario íntimo* que, junto con *Recuerdos de niñez y mocedad* y *Cómo se hace una novela*, forma una suerte de trilogía autobiográfica, bajo el perfil tanto de la forma como del contenido.

Mientras que *Recuerdos de niñez y mocedad* es clasificable dentro del género de memorias y *Cómo se hace una novela* ha sido definido como

¹ J. Romera Castillo, “La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)”, en J. Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, p. 31.

² *Ibid.*, p. 32.

“una confidencia o confesión” que “se convierte en diálogo y termina en diario”,³ el *Diario íntimo* constituye el más importante y sincero documento de la profunda crisis espiritual del escritor y contiene en ciernes todas las temáticas que el mismo fue desarrollando a lo largo de su obra.

La teoría de Anne Caballé, según la cual los diarios, por carecer de una visión retrospectiva que determine su estructura, se presentan habitualmente como un conjunto fragmentario, bien se presta a ser aplicada al *Diario* de Unamuno, que, “like all intimate journals, [...] follows the contingency of daily life and appears to lack an overall design or thematic cohesion”.⁴

La estructura de esta obra se compone, efectivamente, de cinco cuadernos, redactados, según la crítica, de forma irregular entre el mes de octubre de 1897 y el 15 de enero de 1902.⁵ Esta característica, común en el género y que puede ser considerada como un defecto desde el punto de vista de la continuidad narrativa, proporciona a este relato íntimo una frescura que supera la presentada por otros tipos de narración, a la vez que

³ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 8.

⁴ S. J. Summerhill, “The Autobiographical Subject as Allegorical Construct in Unamuno’s *Diario íntimo*”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 33.

⁵ P. Drochon, “Le journal intime (*Diario íntimo*)”, *Impacts* 115, nº 4 (1996), p. 11.

nos ofrece la posibilidad de un conocimiento directo de un período importantísimo en la vida espiritual del escritor.

El *Diario íntimo* es una obra introvertida, esto es, orientada hacia el interior, donde el autor toma por objeto de su escritura la propia intimidad y la experiencia íntima de la fe. Por esta razón, el “yo” psicológico de Unamuno a lo largo del *Diario* se funda “no tanto en experiencias que vive en cuanto persona, como en *ideas* que quieren discernir tales experiencias”.⁶

Para poder enfocar correctamente el contenido de este texto conviene recordar que, si bien los escritos autobiográficos brinden una valiosa clave de lectura de la obra literaria de un autor, ésta, por su parte, junto con otros documentos que atestigüen las vivencias del mismo, contribuye a crear un “espacio autobiográfico”⁷ cargado de un irrenunciable valor referencial.

San Manuel Bueno, mártir y *Abel Sánchez* parecen ser las dos novelas en que más patentes se hacen los efectos que la crisis religiosa tuvo sobre el ánimo de Don Miguel. No obstante, los documentos tal vez más importantes, a fin de determinar las circunstancias determinantes de tales efectos y la escritura misma del *Diario*, son las cartas que Unamuno envió

⁶ M. Boero, “La espiritualidad teológica del *Diario íntimo*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441 (febrero-marzo 1987), p. 234.

⁷ P. Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul / Endymión, 1994, p. 61.

durante el período de la crisis a Pedro Jiménez Ilundain, Pedro Corominas, Juan Arzadun y Rafael Altamira.

En estas cartas, el escritor vasco describe, con mayor o menor profundidad según el grado de amistad del destinatario, la noche de 1897 en que estalló su primera gran crisis religiosa, que le duró algunos años y se le repitió varias veces a lo largo de la vida.⁸ Naturalmente, como aprendemos de sus *Recuerdos de niñez*, “la labor de la crisis primera del espíritu”⁹ de Unamuno se había iniciado mucho antes, a saber, a los catorce años, en las noches en vela dedicadas a la lectura de Balmes, Donoso y la Congregación de San Luis Gonzaga, cuando lo único que impidió al autor consagrarse al sacerdocio fue la aparición en su vida de su futura mujer.

Concha desempeñó un papel esencial también en el momento de la explosión de la crisis del 97. Aquella noche –refiere el autor del *Diario* en una carta a Altamira que tiene mucho de confesión–, gracias a la intervención de su mujer que lo llamó *hijo mío*, entendió Unamuno que la única solución posible para su tormento interior era la de “buscar alivio y calma [...] en la vuelta a hábitos de [...] [su] niñez, en la resurrección de [...] [su] alma de niño”.¹⁰ A la mañana siguiente el escritor se encerró en el

⁸ B. Villarazo, *Miguel de Unamuno. Glosa de una vida*, Barcelona, Editorial Aedos, 1959, p. 35.

⁹ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 96.

¹⁰ M. de Unamuno, *Recuerdos de niñez y mocedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p.

convento de San Esteban de los frailes dominicos de Salamanca, donde permaneció tres días y empezó a escribir el *Diario íntimo*.¹¹

Si bien supuestamente personas muy cercanas al autor conociesen la existencia de esta obra, el descubrimiento oficial, por así decirlo, fue llevado a cabo por Armando Zubizarreta y la primera edición se imprimió sólo setenta y tres años después de la muerte de Unamuno.¹² Desde entonces, ni los lectores ni los críticos parecen haber reparado en el gran valor, no sólo autobiográfico, de este texto. Por el contrario, muchos de ellos, acaso decepcionados por su obsesivo tono religioso, han llegado a la errónea conclusión de que ésta no es una de las obras más interesantes o logradas del escritor.¹³ Los dos primeros cuadernos constan de 100 páginas, los dos siguientes de 96 y el último tan sólo de 4; en ellos el autor vasco intenta desesperadamente librarse del intelectualismo y la lógica que han secado la fe natural de su infancia y procura, a la vez, conciliar la idea de Dios y del posible aniquilamiento en Él con su individualismo y su deseo de supervivencia personal.

52.

¹¹ B. Villarazo, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹² P. Drochon, *op. cit.*, p. 10.

¹³ S. J. Summerhill, *op. cit.*, p. 33.

Unamuno halla la causa de su terror a la muerte justamente en el ateismo y en su egocentrismo que lo lleva a considerarse “el centro del universo” y, por lo tanto, a creer que con su muerte se acabaría el mundo entero.¹⁴ En la búsqueda metafísica de una verdad que le dé sentido a la vida, la fe es para él un “affaire de volonté, ou plutôt elle est la volonté même de ne pas mourir”.¹⁵ Si existe Dios, la muerte ya no es aniquilación total y entonces, si ésta es la única alternativa a la nada, Dios ha de existir: sin Él, sin la posibilidad de un más allá en el que sobrevivir, la vida del hombre sería lamentablemente finita y por consecuencia, desde el punto de vista de Unamuno, totalmente falta de sentido.

El escritor vasco reconoce que el temor a la nada es un temor pagano¹⁶ y que para enfrentarlo es necesario recuperar la fe cristiana. Sin embargo, su cristianismo mantiene una lucha continua entre la duda y el error que le hace pedir, como en el Evangelio de San Marcos, que el Señor ayude a su incredulidad.

Su filosofía lo lleva a pensar que es la misma fe en Dios lo que crea a Dios y, puesto que es Dios quien nos proporciona la fe, entonces Él mismo

¹⁴ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, cit., p. 34.

¹⁵ P. Drochon, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, cit., p. 34.

se crea continuamente en el hombre.¹⁷ Una y otra vez escribe Unamuno que sólo en la humildad y en la sencillez es posible encontrar al Omnipotente y perderse en Él; pero aunque lo que más lo preocupa sea la existencia de Dios o, mejor dicho, la presencia en su ánimo de la fe en su existencia, de repente vuelve a aparecer el problema de la personalidad.

Como ya queda dicho, para Unamuno, si Dios no existe, tampoco existe el más allá y el hombre tan sólo es materia. Pero si Él existe, ¿cuál es el destino de nuestra personalidad individual? Por una parte, Unamuno proclama su sumisión y su voluntad de disolverse en Dios, mientras que, por la otra, se niega a creer en la posibilidad de que así su individualidad desaparezca para siempre.

Su pensamiento se vuelve aún más problemático y fragmentario cuando el autor hace de la filosofía un medio de expresión autobiográfica y, volviendo a reflexionar sobre la muerte, se pregunta si el pasado del hombre, su vida y personalidad, no son algo que existe solamente dentro de la memoria personal y que se desvanece al desvanecerse aquélla.

Unamuno se da cuenta de que, al igual que Dios, también el ser humano se hace de continuo, y sus escritos anteriores y las mismas líneas del *Diario* aspiran a una esencia más allá de la existencia, puesto que “todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano,

¹⁷ V. Passeri Pignoni, Introducción y traducción al italiano del *Diario íntimo* de Miguel

buscamos no morirnos”.¹⁸ Por eso el escritor empieza a considerar vanidad toda su obra y comprende que cada escrito o acción suya es un intento de supervivencia que procura sustituir a la fe. Esto lleva a Unamuno, en cierto modo desconsolado, a “intentar creer sin fe, especulando de una manera fragmentaria en el *Diario* la búsqueda de un Dios distinto al de los filósofos”.¹⁹

“En este sentido, en el camino espiritual evocado en el *Diario íntimo*, integrado por emociones, recuerdos, religiosidad y sentimientos, es posible observar, a medida que razona, los intentos que hace la razón discursiva de Unamuno por negarse a sí misma con el fin de que impere en su propia vida el Espíritu, expresado en densas experiencias humanas, sospechando que Él puede ser conocido plenamente sin posturas argumentativas”.²⁰

A veces, cuando más cerca se siente a la comunión con Dios, lo inquieta pensar qué opinará el mundo de su conversión; entonces, aparece con fuerza “il dissidio pirandelliano fra la vita y la forma”,²¹ esto es, entre apariencia y realidad, entre lo que somos, lo que queremos ser y lo que los demás creen que somos. En un primer momento, este pensamiento lleva al

de Unamuno, Bolonia, Patrón, 1974, p. 17.

¹⁸ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, cit., p. 75.

¹⁹ M. Boero, *op. cit.*, p. 234.

²⁰ M. Boero, *op. cit.*, p. 232.

²¹ V. Passeri Pignoni, *op. cit.*, p. 10.

escritor a rebelarse contra la terrible “esclavitud de la vanagloria” y de la propia imagen pública y a preguntarse: “¿Por qué he de matar mi alma, por qué he de ahogarla en sus aspiraciones para aparecer lógico y consecuente ante los demás?”²² Unamuno se niega a vivir atrapado en la idea que el mundo tiene de él y, con una reflexión en la línea de Calderón o Pirandello, observa que “cuando se dice que el mundo es comedia no se medita bien en lo horrible de esto”.²³

Superada la lucha contra la obligación, impuesta por la sociedad, de “ser fieles al papel sin ver fuera del teatro”, Unamuno se propone olvidar el escenario de la vida social y contemplar “la inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte”, rehuyendo cualquier tipo de lógica o moral que lo obligue a sacrificar su propio yo al concepto que de él se han formado los otros.²⁴ Acierta, pues, Summerhill al afirmar que el objetivo del *Diario* es principalmente autobiográfico y que en sus páginas podemos ver a Unamuno consagrándose a la humana lucha de comprender cómo llegar a conocerse.²⁵

²² M. de Unamuno, *Diario íntimo*, cit. p. 79.

²³ *Ibíd.*, p. 88.

²⁴ *Ibíd.*, p. 87.

²⁵ S. J. Summerhill, *op. cit.*, p. 34.

Aparece, en efecto, en este texto la profunda inseguridad de sí mismo que el autor siente²⁶ y que está directamente relacionada con uno de los problemas básicos del universo unamuniano, a saber, el de la personalidad. La idea de Don Miguel es que, antes de poder llegar a conocer a Dios, el hombre ha de conocerse a sí mismo, y si esta primera fase resultase del todo imposible, lo sería, por consiguiente, también la segunda.

Se realiza pues, ya desde la primera página del *Diario*, la *split intentionality* que Louis Renza señala como característica de los textos autobiográficos.²⁷ La personalidad de Unamuno parece dividirse entre “a self who writes and another who performs the actions in the text”.²⁸ Observamos así cómo el protagonista un día, sintiendo angustia por el apuro del parto de una amiga, percibe la inutilidad de sus vanas doctrinas filosóficas, mientras del fondo del corazón le brota una “plegaria como testimonio de la verdad de Dios Padre que oye nuestras súplicas”.²⁹

Sin embargo, si “the performing self [...] of the enounced ran off to pray without attributing any special meaning to the action”,³⁰ el Unamuno que

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ L. Renza, “The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography”, en J. Onley (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton U.P., pp. 268-295.

²⁸ S. J. Summerhill, *op. cit.*, pp. 34-35.

²⁹ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, *cit.*, p. 14.

³⁰ S. J. Summerhill, *op. cit.*, p. 34.

escribe –y que a la vez es el sujeto de la acción– se percata de la diferencia que existe entre sus pensamientos y sus actos. Esta constatación es importante porque “removes the diary [...] from the lived events of the crisis into a later space of reflection and thought”³¹ y, pese a que la distancia entre el tiempo de la experiencia y el de su anotación sea menor que la que pueda darse en el caso de una autobiografía, la separación temporal entre los acontecimientos y su transcripción concede al texto una mínima perspectiva, porque le proporciona al autor cierta capacidad de juicio.³²

A lo largo de todo el diario se pregunta el escritor si logrará construir el nuevo “yo” que su crisis le está exigiendo, esto es, un nuevo Unamuno en quien la lógica no imposibilite la fe, que pueda dar a luz al “hidden *other* lurking beneath consciousness which responds to feeling and corresponds to an inner religious being”;³³ a *otro* Unamuno que crea con esa misma fe sencilla y sin necesidad de explicaciones que el autor tenía –o imagina haber tenido– en su infancia.

Desnudándose el alma, Unamuno se observa actuando en el teatro de su conciencia, mientras intenta alcanzar una imagen unitaria y total de sí,

³¹ *Ibíd.*, p. 35.

³² G. May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 179.

³³ S. J. Summerhill, *op. cit.*, p. 35.

“trying to submerge his voice into that of the quoted or paraphrased text, as if seeking to submerge himself to the wisdom of religious authority”, quizá en la convicción de que “he must learn a model of the subject as instructed by tradition”.³⁴ No obstante, al percatarse de la *split intentionality* implícita en todo relato autobiográfico, sospecha de sus reales intenciones y se pregunta si su conversión es verdadera o si él es de hecho incapaz de percibir a Dios de forma auténtica y natural.

Hay momentos en que la duda casi lo lleva a creer que todo su trabajo espiritual sólo es una farsa que impide la conversión verdadera y lo hace ser católico tal como fue anarquista y por las mismas razones, esto es, pensando en sí mismo y en dejar un nombre en la iglesia, para transformarse en un personaje cuya conversión –al igual que la de Lázaro, uno de los protagonistas de *San Manuel Bueno, mártir*– está destinada a deslumbrar a la comunidad, sirviéndole de ejemplo e inspiración.

Esto le parecía a Unamuno nada menos que otra cara de la soberbia, del incontrolable deseo de afirmación de su personalidad, un proceso que quizás lo haría incorporar “a la vida del pueblo, para que fingiese creer si no creía”,³⁵ sólo para que se hablara de él.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela, cit.*, p. 34.

Desde un punto de vista crítico, las afirmaciones anteriores pueden suscitar algunas perplejidades sobre el valor confesional del *Diario*. Según Georges May, cuando el objeto del testimonio privilegiado del autobiógrafo es el espectáculo de su propia conciencia –y éste es seguramente el caso que se da en el texto de Unamuno–, lo que él cuenta puede entrañar una confesión sincera.³⁶ Sin embargo, hablando de formas autobiográficas en general, Anne Caballé considera poco adecuado utilizar el adjetivo *confesional*, puesto que en definitiva siempre se trata de literatura. Y el propio Unamuno se pregunta si al escribir el *Diario* no está sólo buscando notoriedad³⁷ y pensando ya en una posible publicación en la cual pueda, como en sus novelas, satisfacer su vanidad literaria.

Hay que tener en cuenta que, por un lado, es muy difícil salir de sí mismo para juzgarse y, de todas formas, nadie consigue concentrar sobre sí la mirada fría que es capaz de dirigir a los otros; por el otro, el hecho de que el mismo autor desconfíe de su sinceridad nos hace parecer más auténtica su confesión. Unamuno es tan consciente del peligro de la insinceridad –y no sólo para con los demás, sino también para consigo mismo– que a veces, en el esfuerzo de comprenderse a fondo y juzgarse despiadadamente, se siente desdoblado y teme caer en un psicologismo

³⁶ G. May, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, *cit.*, p. 56.

estéril y nocivo,³⁸ que puede acabar magullándole el alma sometida a tantos estudios.

Por estas razones, reputamos que la sinceridad confesional del *Diario* alcanza un nivel muy alto, a pesar de que el autor haya podido pensar en publicarlo. Además, el mismo Unamuno brinda pruebas ciertas de su sinceridad cuando, en novelas como *Abel Sánchez* o *San Manuel Bueno, mártir*, muestra, bajo el disfraz de sus personajes, los mismos estados de ánimo expuestos en el *Diario íntimo*.

Pese a su fragmentación narrativa y al hecho de volver al mismo tema una y otra vez sin un aparente desarrollo del asunto, en su conjunto el *Diario* logra proporcionar una visión bastante clara de la gran espiritualidad cristiana de Unamuno, quien si “n’a jamais réussi à rejoindre le roc solide et nettement défini de sa premiere foi”,³⁹ cuando menos ha podido, mediante su meditación, librarse del ateísmo estéril de la lógica.

Unamuno se presenta, pues, como un hombre que “necesita creer en la existencia de Dios para poder creer en la suya propia”⁴⁰ y que, como su San Manuel, parece no creer en el Demonio, ni en la posibilidad de una condenación eterna. En su opinión, en la infinita bondad divina hay perdón

³⁸ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, cit., pp. 46-47.

³⁹ P. Drochon, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ L. Martín Martín, “Unamuno, ‘abismo de tragedia religiosa’”, *Verba Hispanica*, 3 (1993), p. 72.

para todo el mundo y será la fe en nuestra salvación final y no el temor a la punición eterna lo que nos hará luchar por ser mejores personas en esta vida.

En lo concerniente a la supervivencia de la personalidad individual, Unamuno, aunque no de forma muy clara, parece opinar que el hombre cuanto más vive en Dios, tanto más vive en sí mismo, y acabará siendo él mismo, como si perdiéndose en Dios lograra su mayor personalidad.⁴¹

El escritor aparenta una visión panteísta de Dios que preserva el concepto de identidad individual,⁴² esto es, una concepción de la multiplicidad en la unidad, donde es posible para el hombre ser parte del Ser Supremo sin llegar perder su individualidad, antes bien, enriqueciéndola gracias a la gloria divina.

Sin embargo, para Unamuno la unidad con Dios es un objetivo que, más que lograrse en sentido absoluto, se vislumbra a través de un acercamiento infinito que nos permite retener nuestro modo natural de sentir, la conciencia de nuestra individualidad.⁴³ Dicho de otra manera, es una suerte de experiencia mística que fortalece la personalidad individual en tanto que la acerca a Dios.

⁴¹ M. de Unamuno, *Diario íntimo*, cit., p. 159.

⁴² A. F. Baker, "The God of Miguel de Unamuno", *Hispania*, 74, nº 4 (1991), p. 829.

⁴³ *Ibíd.*, p. 830.

Esta quizá poco ortodoxa visión final de Dios y del hombre que nos ofrece el *Diario íntimo* tiene una importancia autobiográfica excepcional, puesto que se mantuvo más o menos invariable a lo largo de la vida de Unamuno y constituyó el núcleo de sus grandes libros posteriores,⁴⁴ adquiriendo así un valor fundamental para la comprensión de la totalidad de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, A. F. (1991): "The God of Miguel de Unamuno". *Hispania*, 74, 4, 824-33.

BOERO, M. (1987): "La espiritualidad teológica del *Diario íntimo*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, febrero-marzo, 231-235.

CABALLÉ, A. (1991): "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)". *Suplementos Anthropos* 29, 143-170.

CUPPETT, C. G. (1993): "La salvación en Abel Sánchez a través del *Diario íntimo* de Miguel de Unamuno". *Romance Notes* 34, otoño, 23-29.

DROCHON, P. (1996): "Le journal intime (Diario íntimo)". *Impacts* 115, 4, 1-128.

FERNÁNDEZ URBINA, J. M. (1988): "El otro Ramiro de Maeztu", *Cuadernos de Alzate* 9, 55-68.

GIAVERI, M. T. (1993): "L'insidia autobiografica". En *Il testo autobiografico nel Novecento*, Reimar Klein y Rossana Bonadei (eds.), 37-48. Milano: Guerini.

GUSDORF, G. (1991): "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.

LEJEUNE, PH. (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul / Endymión.

MAN, P. de (1991): "La autobiografía como desfiguración" *Suplementos*

⁴⁴ J. Uscatescu, "Unamuno y Kierkegaard", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441 (febrero-marzo 1987), p. 285.

Anthropos 29, 113-118.

MARTIN MARTIN, L. (1993): "Unamuno, 'abismo de tragedia religiosa'". *Verba Hispanica* 3, 71-76.

MAY, G. (1979): *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

NEPPI, ENZO (1991): *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*. Pisa: Pacini Editore.

PASSERI PIGNONI, V. (1974): Introducción y traducción al italiano del *Diario íntimo* de Miguel de Unamuno. Bolonia: Patrón.

RENZA, L. (1980): "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography". En *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Onley (ed.), 268-295. Princeton: Princeton U.P.

ROMERA CASTILLO, J. (1981): "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)". En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.

ROMERA CASTILLO, J. (1991): "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". *Suplementos Anthropos* 29, 170-184.

SCHNEIDER, MANFRED (1993): "Autobiografía come norma. Il testo / test autobiografico nel XIX e XX secolo". En *Il testo autobiografico nel Novecento*, Reimar Klein y Rossana Bonadei (eds.), 19-34. Milán: Guerini.

SUMMERHILL, S. J. (1999): "The Autobiographical Subject as Allegorical Construct in Unamuno's *Diario íntimo*". En *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Gabriele, John P. (ed.), 33-42. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

TORRES LARA, A. (1993): "La correspondencia epistolar en España (1975-1992)". En *Escritura Autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.), 391-397. Madrid: Visor Libros.

UNAMUNO, M. DE (1991): *Recuerdos de niñez y mocedad*. Madrid: Alianza Editorial.

UNAMUNO, M. DE (1998): *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial.

UNAMUNO, M. DE (2000): *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial.

USCATESCU, J. (1987): "Unamuno y Kierkegaard". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, febrero-marzo, 283-293.

VILLANUEVA, D. (1993): "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En *Escritura Autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.), 15-33. Madrid: Visor Libros.

VILLARAZO, B. (1959): *Miguel de Unamuno. Glosa de una vida*. Barcelona: Editorial Aedos.

WEINTRAUB, K. J. (1991): "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos* 29, 18-33.

ZAVALA, I. M. (1991): "La autobiografía como suplemento: Unamuno". *Anthropos* 125, 41-44.

Fabio Cannavò

DEMOCRITO *RIDENS*: LA FORTUNA E LA NECESSITÀ

«Perché ridi? Democrito: Rido perché mi sembrano ridicole tutte le vostre faccende, nonché voi stessi... Non vi è neanche una faccenda seria, giacché tutto consiste nel vuoto, nel moto degli atomi e nell'infinito» (LXVI = Lucian. *Vit. Auctio*)¹.

Tyche, *to automáton*, *fortuitus*, costano a Democrito diverse citazioni per lesa maestà dell'ordine divino². Dal caso (*apo tou automátou*) si originano “vortice” (*ten dinen*) e “movimento” (*ten kínésin*), si spargono atomi, si compone il mondo così com'è (*eis taúten ten taxin*; 18, 288 = 68 A 69). La *taxis* delle cose si guadagna con particelle «di moto casuale (*tychaíān*) e imprevedibile (*apronóeton*)» che sfrecciano

¹ L'analisi è condotta sull'edizione di S. Luria, *Democrito. Raccolta dei frammenti, interpretazione e commentario* (Testi greci e latini a fronte), introd. di G. Reale, trad. dal russo di A. Krivushina, trad. e revisione dei testi greci a cura di D. Fusaro, Bompiani, Milano 2007; utilmente consultata è la traduzione (condotta sull'edizione di H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1951⁶) di M. Andolfo (introd., trad., note, parole-chiave e appendice bibliografica a cura di), *Atomisti antichi, Testimonianze e frammenti* (Testo greco a fronte), Rusconi Libri Santarcangelo di Romagna (RN) 1999. Per le citazioni, nel corso del nostro lavoro, è stato seguito l'ordine di numerazione dei testi di Democrito adottato da S. Luria (in caratteri latini per quanto concerne i testi contenenti materiale biografico e in cifre arabe per il restante) e seguita, dove ricorre, dalla corrispondente numerazione del Diels-Kranz (esempi: II = 68 A 36 e 97 = 68 B 309); le indicazioni relative al commentario del Luria sono indicate con la sigla S.L., seguita dalla numerazione relativa al frammento corrispondente.

² Cicerone parla di *flagitia*, di «tesi vergognose» (226 = 67 A 11); Aristotele lamenta che piante e animali sembrano avere cause comprensibili – «natura, intelligenza o qualche altro principio» - mentre «cielo... e realtà più divine (*ta theiótata*)» si generano *apó tou automátou* (18 = 68 A 69); per Simplicio, gli atomisti hanno dedotto in maniera «doppiamente assurda (*dichós átopon*)» che «il cielo» lo si deve al caso, ma che non si sa cos'è il caso (*to autómaton*; 18)».

«senza sosta (*synechós*)» e «rapidissime (*táchista*)» (297 = 67 A 24). Sprezzante, Cicerone si chiede se tutto ciò che ci circonda, «bello e magnifico», possa mai derivare da un urto casuale: come se innumerevoli lettere d'oro, volteggiando qua e là, possano comporre gli *Annali* di Ennio (Cic. *De nat. Deor.* II, 37, 93).

Solo che Democrito «*fortunae minaci [...] medium ostenderet unguem* (30)». Non parla di *tyche*, né pensa di dover dare spiegazioni su ciò che può accadere *hos étychen*, «come capita»³, dal momento che questo non è possibile: tutto si genera «secondo necessità (*kat'anánchen*)». “Necessità” è il vortice (23 = 68 A 1), la resistenza (*ten antitypían*), il moto (*phorán*) e l'urto (*pleghén*) dei corpi (*tes hyle*; 25 = 68 A 66). Non la saggia provvidenza, non un *Nous* a “dare un calcio al mondo”, a forzare (*biai*) l'inerzia della materia⁴, non la *tyche*, ma *anánche* a norma di «ogni cosa» (*panta*; 22 = 67 B 2; 23 = 68 A 1). Ciò che accade accade in maniera «conforme a legge necessaria (*hyp'anánches*)»⁵. C'è un codice stabilito nella panspermia atomica (140a = 67 A 28; 142): non può esservi movimento senza vuoto (*to kenón*)⁶, e il moto stesso deve obbedire a *rhysmos/schema*, *diathigé/taxis* e *tropé/thesis*, a «forma», «ordine» e «posizione» atomiche (241 = 67 A 6)⁷. Sono

³ S.L., comm. a 18 e rinvii, p. 971.

⁴ S.L., comm. a 22 e rinvii, p. 972.

⁵ V. E. Alfieri, *Atomos idea. L'origine del concetto di atomo nel pensiero greco*, Le Monnier, Firenze 1953; nuova edizione riveduta: Congedo editore, Galatina 1979, p. 93.

⁶ Altri termini utilizzati sono: *mé on*, *stéresis*, *topon* (frr. 249 -254 e 260), *medén* (185 = 68 A 49).

⁷ Cfr. M. Andolfo, *Atomisti antichi...* cit., pp. 27-32 dell'*Introd.* (v. in part. p. 32).

queste le leggi combinatorie di *stoicheía archaiodéstera*, di «lettere prime» (272) – gli atomi – da cui si generano ‘sillabe’ cosmiche: i quattro *synkrímata* del fuoco, dell’aria, dell’acqua e della terra (271 = 68 A 1)⁸. Così Democrito ha il suo alfabeto, può leggere la natura, coglierne i mutamenti. Movimento è “fuoco”, sillaba composta d’atomi sferici (275= 67 A 15). Estremamente piccoli e mobilissimi per intrinseca necessità (*dià to pephykéna*; 445 = 68 A 104)⁹, questi atomi muovono a loro volta: per configurazione (*rhysmos*)¹⁰ si rivelano più idonei di ogni altro corpuscolo «a penetrare ogni cosa e, muovendosi, di muovere (443a = 67 A 28)»; essi sono «anima», *psyché*, dal momento che anima è ciò «che apporta ai viventi il movimento (*ibid.*; 445)».

Principio di analogia: «Se tutto ciò può avvenire all’interno dell’animale, che cosa può impedire che avvengano le stesse cose all’interno dell’insieme delle realtà? Se ciò avviene in un mondo piccolo, avviene anche in un mondo grande» (10). È

⁸ S.L., comm. a 241, p. 1068: «Il parallelismo con le lettere costituisce un tratto caratteristico di D. [...] i quattro elementi, terra, acqua... sono concepiti come elementi secondari», tali elementi – scrive più avanti Luria (comm. a 271, p. 1079) – hanno «una posizione intermedia tra atomi e corpi composti (in chimica sarebbero le molecole)», il che significa che, in sostanza, agli atomi corrispondono le lettere (*stoicheía*), agli elementi le sillabe (*syllabai*).

⁹ Dal momento che poggiano su una parte infinitesimale della loro superficie (*dià tò elàchiston àptesthai*; 131).

¹⁰ Cfr. S.L., comm. a 304 – v. in particolare pp. 1095-6 – e comm. a 445, p. 1156: «Secondo D., il moto continuo è, in generale, una proprietà della sfera, in quanto essa tocca la superficie in un punto solo. Il motivo per cui nella prova sperimentale la sfera non si muove continuamente [...] si spiega in ragione di un semplice fatto: nella prova sperimentale non abbiamo a che fare con le sfere vere (= atomiche) e, conseguentemente, ciò che chiamiamo sfera non tocca il piano su un punto solo, bensì con una piccola parte della sua superficie».

possibile presumere che nel macrocosmo il movimento sia eterno, perché da sempre appartiene agli atomi di fuoco, che tale movimento si manifesti sotto forma di vortice, che gli atomi di fuoco si portino dietro particelle di materia e che dunque atomi e vuoto siano ragioni sufficienti dell'intera cosmogonia. In qualche caso gli atomi sferici si trattengono con altri in un esile equilibrio che chiamiamo «respirazione» (*anapnoé*; 462 = 67 A 28): si respira e si vive per reintegrazione di atomi sferici, non si respira e si muore quando la 'macchina' si guasta e la perdita è irreversibile (*ibid.*). Nell'uomo gli atomi dell'anima sono diffusi per l'intero corpo (453 = A 104a, 454 = A 108, 456 = A 107), vale a dire che qualunque parte del corpo può essere dotata in qualche modo di facoltà conoscitiva (461 = A 135 § 57, 453, 456). Potrebbe darsi che esistano alcuni centri coordinatori; una sorta di intelligenza forse ha sede nell'encefalo, forse nel torace, mentre quella irrazionale pare sia diffusa per «l'intero organismo corporeo» (*kath'hólen ten sýnkrisin*; 455 = 68 A 105). L'anima comunque è materiale. E in questo Omero «fu maestro di Democrito» (170). Omero tratta termini come *psyché*, *thymós*, *noos* senza distinguerli «sostanzialmente dagli organi del corpo»¹¹. Non c'è differenza tra anima e corpo, né l'intelligenza è qualcosa cui spetti un qualche speciale statuto. Democrito «identifica anima e intelligenza (*tautón psychén kai noun*) [...]: e così ha fatto bene Omero a cantare di "Ettore che giaceva pensando in modo diverso (*allofronéon*)" (67 = 68 A 101). Perché, agli occhi di

¹¹ Cfr. B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. a cura di Vera degli Alberti e Anna Solmi Marietti, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino pp. 19-47 (*L'uomo nella concezione di Omero*), v. in particolare pp. 37 e ss.

Omero, l'eroe che giace svenuto è vivo e senziente e, dunque, in certo senso, 'pensante'¹².

Pensiero e sensazione sono infatti retti da meccaniche uguali: sono entrambi «*eteroióseis* (alterazioni) del corpo» (68 = 67 A 30). La *phrónesis* è una sorta di *aísthesis*, che è a sua volta *alloíosis* (79-80 = 68 A 112). Pensare è in certo modo sentire: modificazione, alterazione, della materia. Per Democrito, contro i sostenitori della mente pura¹³, non potrebbe essere altrimenti. Ciò che il *nous* conosce proviene dai sensi e questi sono, per necessità, l'unico accesso per una prima, ancora grezza, raccolta dati. Tutti i contenuti dell'anima non vanno infatti registrati su un'unica 'tavola'. *Nomoi* sono dolce, amaro, caldo, freddo, calore, *eteéi* solo atomi e vuoto (55 = 68 B 9). Vale a dire che i modi in cui i corpi si manifestano, ci appaiono, sono "per convenzione" e non "per natura", conformi all'opinione (*katá dóxan*; 55 = 68 B 9) ma non al vero (*kat'alétheian*): «basta infatti che si verifichi un minuscolo spostamento degli elementi mischiati nel composto o persino di uno solo dei componenti per far apparire totalmente diverso l'intero composto. Dalla composizione delle stesse lettere, infatti può scaturire tanto una tragedia quanto una commedia» (240 = 67 A 9).

I fenomeni possono offrire solo un quadro deformato della realtà «come un remo

¹² S.L., comm. a 67, p. 995: alle nuove speculazioni più acclamate sulla ragione pura che concepisce immediatamente la verità, egli preferiva la vecchia concezione di Omero, secondo cui non si deve assolutamente differenziare la conoscenza dalla ragione, persino le persone svenute possiedono una certa ragione: finché l'uomo è in vita *éti phronéei* (cfr., inoltre 452 = 68 A 106 e A 1).

¹³ *Ibid.* Nel comm. al fr. 452 di p. 1158, Luria individua l'oggetto della polemica democritea nelle concezioni dei Pitagorici i quali «intendevano come intelligenza (*nous*) la capacità di concepire il mondo esterno in modo immediato, senza l'aiuto dei sensi».

nell'acqua» (53 = 67 a 33). E tuttavia, per quanto contraddittoria e 'deformata', la realtà manifesta è l'unica via d'accesso a ciò che è *ádelon*, nascosto (81 = 68 a 111). Quello che gli occhi non possono vedere «rientra nella visione propria del pensiero» (68 B 11). Ciò che va oltre questa forma imperfetta di sapere, e che è in grado di rettificarla, è la *gnome gnesíe*, la «conoscenza autentica» (83 = 68 B 11). Pertanto i sensi da un lato informano, dall'altro occultano (conoscenza *skotíe*). In un 'vero' nascosto all'ombra dei fenomeni, la conoscenza *gnésíe* è come la luce del sole che penetra dalle finestre: svela il vortice di un pulviscolo prima invisibile (200)¹⁴.

Perché non sentiamo e non vediamo subito gli atomi? «Stando alle sue parole, ciò è dovuto al fatto che essi non hanno né colore né calore né odore, che sono privi di sapore e di umidità e che sono talmente piccoli da non poter essere tagliati e divisi» (218). Chi è capace di un pensiero 'legittimo', conforme a legge di natura, può spogliare i fenomeni di ciò che di contingente e 'illegittimo' è in essi contenuto. Alla selezione c'è un dispositivo potente (*nous* o *phrónesis*), ma delicato. Sull'intelligenza (*perí tou phroneín*) «Democrito si è limitato ad asserire che nasce dalla mescolanza dell'anima [con il corpo] (*tes psychés katá ten kresin*) allorché sia ben commisurata (*symmetros*)» (460 = 68 a 135, § 58). La capacità di pensare è in equilibrio precario: basta che la mescolanza subisca una qualche alterazione, che gli atomi non riescano a mantenere la corretta posizione, perché l'uomo diventi *períthermos* ("troppo caldo")

¹⁴ La conoscenza *gnésíe* «per mezzo della comparazione e della deduzione per analogia, è in grado di giungere alla conoscenza dell'essere vero»; cfr. S.L., comm. a 79-80, p. 1003.

o *perípsychros* (“troppo freddo”), perché l’uomo – come l’Ettore di Omero – *allophroneín*, comprometta la sua capacità di recezione¹⁵. Raggiunto il *mix* atomico giusto però, si dirada la caligine dei sensi e ci si scuote dal torpore dei piaceri. Un’anima ben commisurata rende *eulóghistos*, «buon pensatore», proprio perché scevra di passioni (762 = 68 B 236; 518a = 68 B 147). Ed è qui che “vero” e “bene” si rivelano in stretta relazione (89 = 68 B 69): mentre la percezione delle qualità e dei piaceri è diversa da soggetto a soggetto, vero e bene sono identici per tutti, non sono opinabili¹⁶. Chi è dotato di *psyché symmetros* si scopre capace, ad un tempo, tanto di pensare quanto di agire in naturale obbedienza alla sua corretta disposizione atomica; in altri termini: di ben pensare e di ben agire¹⁷.

Democrito concede a pochi il privilegio di conoscere la realtà così com’è, di sciogliere i lacci che tengono avvinti i più agli allettamenti dei piaceri. Sembra voler ammettere che, in virtù di un tale privilegio, qualcuno possa reclamare un posto ‘speciale’ nel mondo, un diritto ad insediarsi nei ‘quartieri- bene’. Sembra, ma non è

¹⁵ S.L., comm. a 460, p. 1160.

¹⁶ Cfr. M. Andolfo, *Atomisti antichi...* cit., *Introd.* p. 65: « [...] Il bene costituirebbe, per così dire, il lato etico del vero nel senso che quando l’uomo, scrutando la propria natura fatta di piaceri e di desideri, si rende conto che questi sono tutti opinabili e che, pertanto, la sua ragione avendo per oggetto di conoscenza l’oggettivamente vero si pone su un piano superiore ai piaceri oggetto della sensazione, allora egli si rende conto che la ragione, potendo imporre una “disciplina” ai piaceri, può assicurare all’uomo uno stato etico oggettivo di felicità e di bene».

¹⁷ Cfr. M. Andolfo, *Atomisti antichi...* cit., nota 63, p. 501: «il pensiero è assennato se l’impatto tra gli atomi del senziente e quelli dell’oggetto pensato mantengono inalterata la commisurazione che, nelle catene atomiche del soggetto, sussiste tra atomi psichici e non psichici». Cfr. inoltre S. Pinto, *La sensazione spiegata coi principi della fisica (La testimonianza di Teofrasto su Democrito)*, in G. Casertano (a cura di), *Democrito dall’atomo alla città*, Napoli 1983, pp. 29-60, v. in particolare p. 45.

proprio così. Democrito dice che i *sophoi* hanno una dotazione esclusiva, una specie di «sesto senso» (*pleious einai aisthéseis ton pente*). Tuttavia questo qualcosa è una capacità trasversale che accomuna – in maniera paradossale – dèi, saggi (*sophoi*) e animali (572 = 68 A 116). A mezzo tra divinità e sapienza, questa sorta di istinto innato pone gli animali al di sopra del livello medio degli uomini: «noi siamo proprio per le attività più importanti gli allievi degli animali e, precisamente, dei ragni nel tessere e nel rammendare, delle rondini nell'edificare case, nonché degli uccelli dal canto melodioso, del cigno e dell'usignolo nel cantare emulandoli» (559 = 68 B 154). Questa facoltà misteriosa è, dunque, ciò che ci consente di allentare le ferree leggi di natura, la morsa della necessità: è la *techne*. Al tempo di Democrito era molto diffusa l'idea che proprio alla *techne* e alle sue creazioni si debba la superiorità dell'uomo rispetto agli altri esseri viventi, un'idea esaltata a tal punto da presumere che dietro possa esserci stata una mano divina¹⁸. Per tutta risposta Democrito afferma che la

¹⁸ S.L. (comm. a 572a, p. 1247) ricorda in proposito il seguente brano di Epicarmo (DK 23 B 57): «l'uomo ha il calcolo, e c'è anche un logo divino. Il logo umano s'origina nel nascimento; quello divino accompagna tutti, insegnando esso stesso le arti ad essi, quello che insomma giova lor fare. Perché non l'uomo ha trovato le arti; è il dio che gliela insegna: il logo dell'uomo nasce da quello del dio» (tr. di A. Maddalena in G. Giannantoni (a cura di), *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Roma-Bari 1986³, p. 235). Si potrebbero ricordare, fra gli altri, i noti versi dell'*Antigone* di Sofocle (332-375), l'universalmente noto mito di Prometeo, l'interpretazione razionalistica di Prodicco di Ceo, secondo il quale i nomi delle divinità sono stati assegnati a tutto quanto risulta utile alla vita dell'uomo (idea che poi sarebbe stata ripresa da Feuerbach): il pane viene collegato al culto di Demetra, il vino a quello di Dioniso, l'acqua a Posidone, il fuoco ad Efesto ecc. (DK 84 B 5). Per una discussione sull'antitesi *tyche-techne* cfr. M. Craven Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it., Bologna 1996, pp. 197-256, per un quadro sintetico sullo *status quaestionis* sulla nozione della *techne* cfr. *ibid.*, p. 246, n. 10; cfr. inoltre E. Dodds, *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford University Press, Oxford 1973, pp. 1-25, v. in particolare pp. 4-12).

divinità si diffonde indifferente e che l'intelligenza non è migliore di un certo particolare istinto. A proposito di *techne*: se l'Atene del tardo V secolo conosce «un'esuberante fiducia nel potere dell'uomo», se gli Ateniesi erano più che mai convinti «che il progresso sarebbe giunto ad eliminare dalla vita sociale la contingenza ingovernabile»¹⁹, Democrito considera tale potere insufficiente anche a costo di apparire impopolare: «sono andato ad Atene – scrive – e nessuno mi ha riconosciuto» (XXIV = 68 B 116). Se le miserie e gli inutili vaneggiamenti dell'uomo fanno piangere Eraclito, Democrito ride (LXII). La sua filosofia, 'politicamente scorretta', incalza impietosamente ogni illusione consolatoria: non c'è un ordine divino, ma tutto è o diviene per necessità, per atomi e vuoto; l'universo è infinito, generato e corruttibile (LXVI, 381, 382 = 68 A 1 § 44); il nostro mondo è uguale a tanti altri anch'essi generati e corruttibili, il 'composto' umano ha anima materiale e mortale, né qualche privilegio spetta alla parte 'nobile', al *nous*. Di fatto l'intelligenza vive di sensazioni, conoscenze incerte e mutevoli. E le sensazioni, in ultima analisi, sono convenzioni di comodo per tutti fuorché per l'occhio disincantato del *sophós*. A fronte di ideali di sapienza divina, di promesse di immortalità, o di più prosaiche attese di onori e ricchezze, ciò di cui gode il saggio democriteo può sembrare tutt'altro che allettante. Ma noi sappiamo che Democrito «si gloriava di essersi tenuto a distanza dalla celebrità» (XXIV = 68 B 116), che, insomma, la sua filosofia non fa concessioni al pubblico: ciò che offre è 'semplicemente' una vista migliore, un

¹⁹ M. C. Nussbaum, *La fragilità...* cit., p. 198.

panorama più vasto. «Gli uomini si sono foggiate l'idolo del caso (*tyches eidolon*) come una scusa per la propria mancanza di senno (*anoies*)» (32 = 68 B 119). *Ánoia*, l'*anoémon*, l'«insensato», l'*axýnetos*, «lo stolto» sono gli artefici di questa immagine fittizia. Il caso non esiste²⁰, e ciò che chiamiamo *tyche* è appunto insensatezza, stupidità o, il che è lo stesso, *dysthymía*, «cattiva disposizione». È a causa di un *thymós* disturbato che ammiriamo i ricchi (*échontes*) e li consideriamo beati (*makarizómenoi*) (657 = 68 B 191)²¹. E tuttavia, per quanto innamorarsi di beni e cose materiali sia frutto di una prospettiva distorta, esso è fin troppo diffuso e radicato per essere preso alla leggera. Se è difficile rendere accettabile una verità disadorna di atomi e vuoto, altrettanto lo sarà rendere desiderabile un piano di vita che si leghi a un bene troppo austero e troppo simile al 'crudo' vero. Democrito allora impegna ciò che è saldo, stabile, duraturo e punta le sue carte sulla forza d'attrazione suscitata dal certo sull'incerto, su ciò che è instabile e momentaneo. La vita – dice – è fragile, breve, intessuta di molteplici sciagure e difficoltà (646 = 68 B 285). È come essere su di una debole imbarcazione e dover scegliere cosa salvare prima che

²⁰ Ciò che gli uomini chiamano "caso" è ciò che semplicemente *capita* di diverso rispetto a ciò che si fa (M. C. Nussbaum, *op. cit.*, p. 49). In questo senso è improprio parlare di *tyche* perché non esistono fatti privi di una causa inintelligibile: «per esempio, dello scoprire un tesoro è causa il fatto di scavare o di piantare un ulivo» (24 = 68 A 68). Da un punto di vista più schiettamente democriteo si tratta di «cose che possono esserci come non esserci *ep'ises*, "in egual misura"» (103) come ciò che «risulterà "casuale" dal punto di vista di un certo nesso causale e regolare dal punto di vista di un altro nesso causale» (cfr. S.L. comm. a 103, p. 1011).

²¹ Sull'intrinseca relazione fra *tyche* e prosperità economica cfr. K. J. Dover, *La morale popolare greca i tempi di Platone e Aristotele*, trad. it. a cura di L. Rossetti, Paideia editrice, 1983 Brescia, pp. 302-3 e pp. 326-7.

affondi; inevitabile, ci si imbatte nel problema della quantità opportuna, della giusta misura (*metriótes*): bisogna aver cura «di misurate (*metríes*) sostanze» e che «il bisogno sia misurato (*metrétai*) alle necessità» (*ibid.*). A questa possibilità di misurazione, Democrito oppone la *tyche*, ritenendola capace di oscurare il bene come i fenomeni il vero, di nascondere con la veste seducente di possibilità insperate e generose: «la fortuna prepara la tavola sontuosa (*polyteléa*)» (759 = 68 B 210); «la fortuna è prodiga di doni (*megalódoros*)» (33a = 68 B 176); la fortuna sembra sostenere «il carico enorme (*megalonkíe*)» dell'ambizioso (737 = 68 B 3). Ma 'tanta grazia' presenta un conto da pagare in termini di «autosufficienza» (*autarkéa*), «costanza» (*bebaiótes*) e «sicurezza» (*aspháleia*). Il caso è prodigo, ma 'levantino' e «i rovesci della sorte sono comuni a tutti» (*koiná pásin*, 678 68 B 293)²²: meglio perciò il cibo della temperanza (*sophrosýne*) che quello della *tyche*, meglio la tavola «cui non manca nulla (*autarkéa*)» che quella «sontuosa»²³; al bisogno di strafare (*megalonkíe*) si risponde con attività «più sicura» (*asphalésteron*) e adeguata (*euonkíe*)²⁴; all'incostante (*abébaios*) generosità del caso, si ribatte «con il poco ma certo (*toi éssoni kai bebáioi*)» della *physis autárkes*²⁵. E ancora: alla «vacuità della

²² Cfr., inoltre, 665 = 68 B 106: «è facile trovare un amico nella buona sorte, nella cattiva è la cosa più difficile di tutte».

²³ S.L. comm. a 759 = 68 B 210, p. 1349: «*Autarkeíe* costituisce un concetto pressoché identico alla nozione di *euestó* (benessere) e il contrario del concetto di *tyche*».

²⁴ Cfr. fr. 737 = 68 B 3.

²⁵ Cfr. fr. 33a = 68 B 176.

mente» (*gnome kakothighíe*), che troppo vuole, si oppone il ‘corpo’ (*to skénos*) che, «senza sforzo» (*eumaréos*), trova il necessario (68 B 223 e 776 = 68 B 159). *Tyche* è dunque inaffidabile, i *daémones* obbediscono alla sapienza (798 = 68 B 197), mentre gli stolti (*anoémones*) «rinsaviscono (*sophronéousi*)» nella cattiva sorte (*dystychéontes*) (800 = 68 B 54, B 76). A questo punto valori siffatti, i valori che la *tyche* incorpora, sono ‘apparenze’ come quelle mostrate dai sensi; smascherarli e mostrarne la reale identità significa operare un rovesciamento che non è più un paradosso: ha *dystychés*, «cattiva sorte», colui che per molte ricchezze ha «l’animo turbato» (*dysthymeómenos*), ha *eutychés*, «buona fortuna», colui che «per misurate sostanze (*epì metríoisin chrémasin*) ha «l’animo ben disposto (*euthymeómenos*)» (651 = 68 B 286).

Democrito mostra l’inconsistenza della fortuna. Propone uno scambio ragionevole: da un lato i beni incontrollabili che la sorte promette (33a = 68 B 176), dall’altro quelli più sicuri della buona disposizione, vale a dire: la misura dei piaceri e, più in generale, l’armonia di vita (739 = 68 B 191).

Nozioni quali «buona disposizione» (*euthymía*), «anima ben commisurata» (*psyché sýmmetros*), *nous*, sembrano rinviare al solito *refrain*: l’anima è materia e per raggiungere vero e bene occorre una corretta disposizione atomica. Su queste basi, si è detto, Democrito polemizza con i sostenitori della ‘mente pura’, con coloro i quali ritengono che il vero sia accessibile a prescindere dalla conoscenza fenomenica. Ma accettare la ‘mente pura’ comporta la distinzione tra ambito spirituale e materiale,

comporta il riconoscimento di un organo psichico ulteriore – la volontà – che dovrà farsi carico di fungere da mediazione tra direttive della mente e resistenze pulsionali del corpo (come farà Platone). In un'anima materiale il problema non sussiste e non si pone, demandando all'azione del *nous* anche tutto quanto concerne la sfera della prassi, dell'azione morale²⁶.

Cadendo il problema della volontà, viene a mancare anche l'annessa questione della libertà: non si ha modo di scegliere se controllare o meno le proprie pulsioni²⁷. A questo punto si dovrebbe congetturare che solo il saggio, dotato di *euthymia*, di *psyché symmetros*, di *phronesis*, che è *euxynetos* ecc., può essere capace di bene e di vero, anzi che bene e vero siano per lui conseguenti dalla legge della necessità naturale²⁸. Molti passi di Democrito sembrano contraddire conclusioni di questo tipo

²⁶ Sugli aspetti 'teorico-pratici' del *nous* democriteo e la sua affinità con nozioni come *synesis*, *gnome* ecc. cfr. E. Spinelli, *Le massime di Democrito sull'amicizia*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli studi storici», (8) 1983-1984, pp. 60-61 n. 36; G. Tortora, «*Noûs*» e «*Kairós*» nell'*etica democritea*, in G. Casertano (a cura di), *Democrito dall'atomo alla città... cit.*, pp. 101-134; G. Casertano, *Logos e nous in Democrito*, in F. Romano (a cura di), *Democrito e l'atomismo antico*, Atti del Convegno Internazionale, Catania 18-21 aprile 1979, «Siculorum Gymnasium» 33, 1 (1980), pp. 225-263. Per una esplicitazione dei termini *synesis*, *gnome*, *nous*, attribuiti però alla sola sfera pratica, può tornare utile consultare Aristotele *EN* VI 11, 1143a 4-18; 12 1143a 26-29.

²⁷ Luria, a conclusione del comm. a 62 (pp. 988-990), afferma che per Democrito anche «la volontà libera... può essere illusione, al pari del colore, dell'odore, del sapore ecc.».

²⁸ Forse è per rendere più accettabile tale proposta che Democrito presenta la sua filosofia come 'medicina' dell'anima (779 = 68 B 31). Risulta comunque che Democrito sia stato il primo ad usare tale analogia in ambito filosofico (cfr. M. Craven Nussbaum, *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, trad. it. Milano 1998, p. 59); cfr. Inoltre G. Vlastos, *Ethics and Physics in Democritus*, in D.J. Furley-R.E. Allen (a cura di), *Studies in Presocratic Philosophy*, voll. 2, London 1976, II p. 387.

e soprattutto sembrano essere contraddittori col determinismo da lui professato²⁹. Molteplici e intricate sono le questioni collegate a una compatibilità del materiale etico – più o meno presumibilmente democriteo - con l'impianto teorico della sua fisica³⁰. Sta di fatto, a proposito della centralità ed eccezionalità della figura del saggio, che, in un passo di Sesto Empirico, Democrito si autoelege *kritérion tes alethéias* (84), in un altro dichiara che «l'uomo sapiente è misura di tutte le realtà che sono» (97 = 68 B 309).

La leggenda del *Democrito ridens*, refrattario per così dire alle luci della ribalta (XXIV = 68 B 116), ha una sua plausibilità³¹, se è vero che la sua filosofia non ha fatto sconti neppure nella 'democraticissima' Atene.

²⁹ «La volontà libera, postulata nei frr. 32-35 (DK 68 B 119, 172, 176, 269, 89, 173, 182), si contrappone nettamente ai principi fondamentali di Democrito» (S.L., comm. a 36a, p. 980): vi è da un lato una teoria deterministica, dall'altro l'attività pratica che Democrito non considera predeterminata (v. pure S.L., comm. a 33d, p. 978).

³⁰ Cfr. M. Andolfo, *op. cit.*, pp. 63-78 dell'*Introduzione*, e le pp. XXIV-XXVI dell'*Introduzione* di G. Reale a S. Luria, (*Democrito. Raccolta dei frammenti...* cit.). Il tentativo – ormai 'classico' – di una lettura sistematica dell'etica democritea fondandosi sulla nozione di *euthymia* è di P. Natorp, *Die Ethika des Demokritos*, Marburgo 1878, 1904³. Sull'*euthymia* così come, più in generale, su un'etica tutta finalisticamente orientata alla determinazione di un 'sommo bene' in Democrito cfr. le riserve espresse da Charles Kahn, in *Democritus and the origins of moral psychology*, «American Journal of Philology», 106, 1 (1985), pp. 25-31.

³¹ Cfr. S.L., comm. a LXVI, pp. 932-6.

Giovanni Lombardo

LE SUBLIME ET LA RHÉTORIQUE DE LA DISSIMULATION¹

1. Après avoir énoncé la célèbre définition du sublime comme «l'écho de la grandeur de l'âme» (*de sublim.* 9.1: *hypsos megalophrosynes apechema*), Longin évoque le passage de l'*Odyssée* décrivant la rencontre entre Ulysse et Ajax aux Enfers (*Od.* 11.541-67). Ses «paroles de miel» ne permettent pas à Ulysse de se réconcilier avec le héros auquel il a trompeusement soustrait les armes du meilleur. Ajax écoute sans mot dire; puis, toujours sans proférer un mot, il s'éloigne. Sa réponse, c'est la *siopé*, le silence. Ce silence très éloquent, nous dit Longin, «c'est une chose grande et plus sublime que tout discours» (*de sublim.* 9.2). En décrivant la rencontre entre Énée et Didon parmi les ombres, Virgile se souvient d'Homère et de la rencontre entre Ulysse et Ajax aux Enfers (*Aen.* 6.442). Comme l'avait fait Ulysse en présence d'Ajax, Énée tente d'adoucir, par des mots émouvants, le cœur blessé de Didon: mais elle l'écoute muette et impassible avant de s'enfuir d'un air hostile au cœur de la forêt pleine d'ombres (*Verg. Aen.* 6.440-76).

Dans son essai publié en 1945 et intitulé *Qu'est-ce que c'est un classique?*, Thomas St. Eliot n'hésita pas à définir le silence de Didon «le reproche le plus

¹ Questo articolo riproduce, nella forma in cui fu letto e dunque senza aggiunta di note bibliografiche, il testo di una relazione presentata in occasione del convegno *Penser le Sublime au XXI^e siècle*, tenutosi a Parigi, il 15 e il 16 settembre del 2008, presso la Fondation Maison des Sciences de l'Homme.

expressif de toute l'histoire de la poésie»: car, à son avis, précisément dans le remords d'Énée projeté sur le dédain sans paroles de la reine séduite et abandonnée on pouvait retrouver le chiffre éthique de la culture européenne, le symbole de la droiture morale et de la conscience civique qui fondent la tradition classique. Quelque temps avant (et sur un plan plus général), André Gide avait reconnu le secret du classicisme dans la pratique de la *litote*, c'est-à-dire dans l'art d'exprimer le plus possible tout en disant le moins possible, dans l'art de la discrétion et de la modestie. Celui-là peut s'appeler "classique" à juste titre qui répugne de toute pompe maniériste, qui sait moduler les demi-tons de l'*understatement*, qui préfère les dissimulations et les amortissements où ce qui ne se dit pas vaut mieux que ce qui se dit. Chez ces Auteurs de notre temps, la conception traditionnelle du classicisme comme l'idéal de l'équilibre et de la modération se représente donc en termes de rhétorique du silence: car le fait de se taire alors qu'il faudrait proférer des mots forts et agressifs, le fait de comprimer l'élan de la passion dans une conduite détachée et silencieuse sont des indices de cette harmonie formelle, de cette tempérance morale que l'on définit, d'habitude, "classiques".

Il est vrai d'autre part que la rhétorique du silence – et, plus en général, la rhétorique du sublime, dont la *muta eloquentia* est l'une des réalisations les plus efficaces – plutôt que divulguer l'image harmonique de la beauté et de l'équilibre classiques, nous en rappelle les aspects troublants et cruels et nous permet de construire un portrait des Anciens moins idéalisé et donc plus digne de foi du point

de vue de la vérité historique. Très sensible au liens entre le sublime et la terreur, la culture moderne et contemporaine peut en effet trouver dans l'ancienne rhétorique du silence expressif et surtout dans les procédés de la dissimulation (en tant qu'instruments pour exercer le pouvoir et pour susciter la frayeur) une application du sublime à certaines domaines du langage politique où l'exigence émerge de faire face aux discours des hommes puissants et d'en prévenir les tons intimidateurs. À cet égard, les techniques de la dissimulation pratiquées au XVI^e et surtout au XVII^e siècle nous offrent des exemples très intéressants, sur lesquels je voudrais brièvement porter mon attention.

Dans le traité *Du sublime* de Longin, l'effet de dissimulation et la conviction que l'art consiste à cacher l'art (*ars est celare artem*) sont confiés surtout à la hauteur des idées et à l'intensité des émotions. Quand le discours s'adresse aux personnalités publiques (les rois, les tyrans, les juges), il faut éviter l'impression d'un piège tendu par les figures de style. Comme l'écrit Longin, «la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché: le fait qu'il y a figure; dès lors le sublime et le pathétique sont un antidote et un secours merveilleux contre le soupçon qui pèse sur l'emploi des figures; et la technique du piégeage, en quelque sorte entourée de l'éclat des beautés et des grandeurs, s'y trouve plongée et échappe à toute suspicion» (17.1-2, trad. J. Pigeaud). Publié au milieu du XVI^e siècle (1554), le traité de Longin devient bientôt un précieux point de repère pour la culture esthétique de la Renaissance et surtout du Baroque. Cependant, le sublime que la rhétorique ancienne

nous a légué n'est pas seulement le sublime longinien. L'idée de puissance stylistique (en grec: la *deinotes*), proposée par le traité *Sur le style* de Démétrios (composé au II^e ou, peut-être, au I^{er} siècle avant J.-C.) revêt en effet une grande importance pour la préhistoire rhétorique des catégories esthétiques modernes et, surtout, pour la naissance de la catégorie du sublime. Comme l'a souligné Guido Morpurgo Tagliabue (le savant italien qui, dans un livre publié en 1980, apporta une grande contribution à la redécouverte de Démétrios), le sublime sous les espèces de la *deinotes* ou bien du *charakter deinós*, du «style puissant», est marqué, plus encore que le *hypsos* longinien, des traits, pour ainsi dire, «pré-burkiens», de l'obscurité et de la terreur. Proche du verbe *deido*, «craindre», l'adjectif *deinós* signifie, à l'origine, «effrayant», «terrible», d'où le sens parallèle d'«extraordinaire», «puissant» et, plus tard (à partir du V^e siècle av. J.-C.), le sens d'«habile», de «compétent», qui fait supposer une phase sémantique transitoire, où cet adjectif était employé pour dire l'homme «formidablement habile», «affreusement doué». Il est très difficile de repérer dans nos langues modernes un équivalent qui rende la double résonance sémantique du grec ancien (en tant que virtuosité technique et en tant que capacité d'affecter les auditeurs). Un adjectif qui renferme, à la fois, l'effrayant et l'extraordinaire (même au sens de l'«extraordinairement habile», de l'«exceptionnellement doué») est «formidable», mais d'ordinaire on traduit *deinós* par «véhément». Bien qu'il approuvât cette traduction, Morpurgo-Tagliabue envisageait aussi la possibilité de traduire par *terroristico*, «terroriste» (pour

souligner la violence d'un style qui vise parfois à substituer la provocation et la contestation à l'argumentation et au dialogue): un choix évidemment anachronique et donc inacceptable mais certainement pas négligeable dans la perspective de notre colloque. Quoique anachronique, le mot *terroristico* nous fait songer – comme mon amie Baldine me le suggère – aux *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan, sous-titrée justement *De la terreur dans les lettres*: un texte qui décrit admirablement l'hypocrisie de ceux qui refusent la rhétorique. En tout cas, je crois que des termes tels que «puissant» et «puissance» résument mieux le sens de la faculté et le sens de l'efficacité étonnante propres aux mots grecs *deinos* et *deinotes* (on peut évoquer, à cet égard, la notion allemande de *Kraft*, en tant que «force» et, en même temps, en tant que «faculté»). Dans la théorie rhétorique des *tria genera dicendi* les traits les plus vifs et les plus agressifs du grand style correspondent au style *deinos* au sens d'«impressionnant», «effrayant». L'appartenance de ces traits à la phénoménologie du sublime (*hypsēlos*) est sanctionnée par Longin, qui, après avoir relié le *deinon* au *deos*, à la «terreur», et au *phoberon*, à l'«effrayant» (*de sublim.* 10.4, 6), décrit la force et la passion oratoire de Démosthène précisément en termes de *deinotes* et de *deinosis* (12.4-5, 34.4).

Or, parmi les procédés les plus appropriés à produire la *deinotes* (ou bien à produire la terreur par les mots), Démétrios inclut justement les astuces de la dissimulation ou, plus précisément, les expédients du *sermo figuratus*: le «discours figuré», cette sorte de “style diplomatique” qui semble devancer – comme nous

l'avons dit – les préceptes du savoir-vivre du XVI^e et du XVII^e siècle. C'est pourquoi les théories de Démétrios nous permettent d'établir une comparaison entre le sublime ancien et le sublime moderne sur la base d'un commun goût de la dissimulation.

2. La vocation du XVII^e siècle à la dissimulation est bien connue. Si l'architecture baroque se plaît à dissimuler la construction par la décoration, la rhétorique baroque aime à dissimuler ses conceptions ingénieuses par les figures brillantes de l'*argutia* et de l'art de la pointe. Ce n'est pas par hasard si Torquato Accetto compose, au XVII^e siècle, un traité *Della dissimulazione onesta* (*De la dissimulation honnête*, 1641), qui distingue la simulation, suspecte du point de vue de la morale, de la dissimulation, moralement légitime et même recommandable. Nourrie de prudence et de patience, la dissimulation théorisée par Accetto apprend aussi bien à ne pas tromper qu'à ne pas être trompé et adapte à la culture de la Contre-Réforme les préceptes du savoir-vivre de Castiglione, de Della Casa et du Tasse.

Dans son *Livre du Courtisan* – dialogue composé en 1528 sur le modèle du *De oratore* de Cicéron (traduit en français et présenté en 1987 par Alain Pons) – Baldassarre Castiglione avait fondée l'institution du parfait courtisan sur l'idée de *dissimulatio artis* c'est-à-dire sur une capacité de cacher l'artifice qu'il appelait *sprezzatura*, un mot dérivé du latin vulgaire *expretiare*, au sens de «faire semblant d'attacher peu de prix aux choses». Règle universelle de la conduite aristocrate et courtoise, la *sprezzatura* est le contraire de l'affectation et s'inspire de la *neglegentia*

diligens cicéronienne. Il s'agit de cette grâce, de ce détachement étudié qui permet au courtisan de se rendre *grato* (ou bien agréable et agréé, en même temps) à tout le monde. Sur la définition de Castiglione, Gracián forgera sa notion de *despejo*.

L'antécédent lointain de ce goût de la dissimulation est la doctrine aristotélicienne de l'*urbanitas* (en grec: *asteismós*, un mot relié à *asty*, «ville» au sens matériel, et opposé à *polis*, «ville» au sens politique) ou bien de la civilité séparant les habitants de la ville des paysans. Les habitudes de la vie urbaine confèrent à l'homme libre la grâce (*charis*) tout à fait spéciale des *asteîa* ou, littéralement, des «urbanités expressives»: ces plaisanteries contrôlées qui respectent la dignité des autres et qui devancent justement la *sprezzatura*, la nonchalance, le “naturel apparent” des gentilhommes du XVI^e siècle. Inspiré par l'idéal de la modération, l'humour gentil et détaché des *asteîa* refuse la bouffonnerie et convient parfaitement à la définition aristotélicienne du *geloîon*, du ridicule, comme une manifestation d'un laid (*aischron*) qui ne cause ni douleur ni destruction (Aristot. *Poet.* 5, 1449a). Les *asteîa* appartiennent en effet au style détourné de l'allusion, de la litote et de l'ironie: ou plutôt de cette *eironeía* que les latins appelaient justement *dissimulatio*.

Insoucieux des préceptes d'Aristote, les rhétoriciens des époques postérieures lient pourtant le sourire des sous-entendus aux formes tranchantes d'un comique plus agressif. C'est ainsi que, chez Démétrios, la dissimulation et le sarcasme deviennent les moyens de la *deinotes*, le «style puissant» capable de s'allier au *geloîon*, au rire, pour atteindre la terrible ironie des *phoberai charites*: les «grâces effrayantes», par

lesquelles on emploie des tons aimables pour dissimuler des intentions menaçantes. La puissance stylistique se réalise non seulement par un discours très énergique et péremptoire mais aussi par cette sorte de langage concentré et elliptique dénommé *logos eschematisménos* ou bien *sermo figuratus*, «discours figuré». Théorisé par plusieurs traités anciens, le *sermo figuratus* est – nous l’avons vu – le “style diplomatique”, dont on se sert lorsqu’on a l’intention d’exhorter ou bien de réprimander quelqu’un sans l’irriter. On emploie le *sermo figuratus* surtout quand on veut adresser aux rois ou aux personnages puissants un reproche oblique et très nuancé. Nous avons déjà cité l’exemple ancien de Longin. À l’âge moderne, le Tasse, dans son dialogue *Il Malpiglio o ver de la Corte*, rappellera au gentilhomme que «toute supériorité d’esprit est d’habitude mal vue par le Prince» et qu’il faut donc dissimuler ses propres qualités par la modestie. Et, d’autre part, Castiglione recommandera au Courtisan de ne pas contrarier le Prince, de lui complaire, d’en favoriser les désirs et, à l’occasion, de s’adresser à lui par des moyens détournés et par ces discours un peu tortueux qui se rendent pourtant nécessaires à conquérir les bonnes grâces du maître (2.18-19). Démétrios suggère d’utiliser le *sermo figuratus* avec l’*euprépeia*, c’est-à-dire la «juste convenance» (ici employée surtout pour désigner un certain savoir-faire) et avec l’*asphaleia*, la «cautèle», c’est-à-dire avec du respect pour la sensibilité ou pour l’autorité de notre interlocuteur: de sorte que ce qui demeure caché sous le *schêma*, sous la «figure», ce que nous ne disons pas soit finalement plus expressif que ce que nous disons. Les techniques de l’*asphaleia* – ou

bien, comme le dira Accetto, della *prudenzia* – prévoient, entre autres, que le blâme ou l'éloge d'un personnage absent puissent modifier la conduite de l'interlocuteur (surtout dans le cas où l'interlocuteur serait un chef ou un homme coléreux et violent).

Descendues de cette tradition qui, depuis Socrate, préfère la *brachilogía* à la *makrología*, la brévilouque à la prolixité, les techniques de la dissimulation relèvent – sur un plan théorique plus général – de l'idéal de la *muta eloquentia* ou bien du silence expressif caractérisant l'ancienne rhétorique du sublime. Chez Longin, le sublime peut retentir, même «sans voix» (*phonês dicha*), dans la dignité morale du *megalopsychos*, de l'homme magnanime. Tel est – comme nous l'avons vu – le cas du silence d'Ajax dans la rencontre avec Ulysse aux Enfers (Hom. *Od.* 11.541-67). Et nous pourrions ajouter que dans ce silence tellement dédaigneux il y a aussi un certain ton de *sprezzatura*. Chez Démétrios, le silence produit par la *deinotes* n'est pas le silence absolu, ce n'est pas l'effacement d'une parole éblouie, toute entière, par l'épiphanie rayonnante de la *megalophrosyne*, de la grandeur d'âme: il s'agit plutôt d'un silence, pour ainsi dire, “relatif”, qui doit fortifier le discours pour en couper le superflu avec les cisailles de la *syntomia*, de la «concision». Et c'est précisément le principe stoïcien de la *syntomia* qui, dans le domaine du style *deinos*, engendre le silence expressif. Démétrios l'affirme très clairement: «La concision est tellement utile à ce type de style que se taire produit souvent un effet plus puissant» (§ 253). Conformément à la règle de la concision, les procédés de la *deinotes*

viennent donc à s'identifier, dans la plupart des cas, avec les procédés de l'*emphasis*, de l'«insinuation», de la «suggestion». On se sert de ce tour allusif alors qu'on adresse aux auditeurs, comme le dit Quintilien (8.3.83), *altiore intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, un message plus profond que les mots mêmes ne montrent. Dans ce cas, le verbe *emphainein* (d'où le terme *emphasis* dérive) n'est pas employé au sens propre de «montrer», «rendre visible», mais au sens technique de «faire entrevoir», de «montrer à peine». Si les reprises modernes du terme *emphasis* en gardent encore le sens général de «mettre en évidence», en grec ancien l'idée de la dissimulation l'emporte presque toujours sur l'idée de l'ostentation. Aujourd'hui, on parle avec emphase d'une chose pour la rendre plus visible; dans l'Antiquité, on parlait avec *emphasis* d'une chose pour la rendre moins visible. Proche de l'*asápheia*, de l'«obscurité verbale», l'*emphasis* du style puissant éveillait dans les auditeurs une sorte de curiosité suspendue, en les poussant au-delà de l'*hyponoia*, du «sous-entendu», pour déceler le véritable sens d'un message. Comme l'écrit Démétrios, «il y a plus de puissance dans le sous-entendu (*hyponooumenon*), tandis que ce qui est étalé attire le mépris» (*de eloc.* 254; trad. P. Chiron). Toutes les réalisations du style *deinos* – l'ironie, le sarcasme, l'allusion, l'insinuation, la double entente, les formules obscures et figurées – semblent, en effet, s'organiser comme une typologie de la *muta eloquentia*, comme un répertoire de variétés aposiopétiques. C'est pourquoi l'obscurité effrayante de la dissimulation et du sous-entendu est confirmée aussi par le lien avec l'allégorie. «On utilise l'allégorie», nous dit encore Démétrios, «pour

masquer son propos: car tout ce qui est sous-entendu effraie davantage et chacun l'interprète à sa façon: au contraire, ce qui est clair et sans détour attire facilement le mépris, comme les gens tout nus. Voilà pourquoi les Mystères utilisent l'allégorie comme langage, pour que l'on soit frappé, que l'on frissonne, comme dans les ténèbres et la nuit; d'ailleurs l'allégorie ressemble aux ténèbres et à la nuit» (100-101).

3. Ce rapport entre l'allégorie et les Mystères, d'une part, nous confirme qu'il y a aussi une dimension religieuse de la dissimulation, et nous rappelle, d'autre part, la nouvelle conception du sublime qui s'impose au Moyen Âge par suite de la vision chrétienne du monde. Comme l'écrivait Erich Auerbach, le sublime chrétien «est un sublime d'un autre genre que celui de l'Antiquité: un sublime qui contient et comprend le bas, le *biotikón*», c'est-à-dire la vie concrète, le réalisme. La rhétorique chrétienne rejette, en effet, la classification traditionnelle des *tria genera dicendi* pour attribuer ses résultats les plus hauts au *sermo humilis* ou mieux à la pratique de ce style simultanément humble et sublime qui tire son modèle de l'Écriture sainte. À ce propos, Auerbach évoquait l'exemple de Dante, qui définissait sa *Comédie* le poème *al quale ha posto mano e cielo e terra* («auquel ont mis la main et ciel et terre»).

Mais les anciens avaient déjà perçu que le sublime peut se réaliser comme une coexistence du haut et du bas. Un passage de l'*Illiade*, cité par Longin au chap. 9 de son traité, nous atteste, par exemple, que le coup d'œil du sublime embrasse le

diástema, la «distance», de la terre au ciel: «Toute la mesure aérienne qu'un homme voit de ses yeux, assis sur le sommet et contemplant la mer vineuse, c'est celle que sautent les chevaux hennissants des dieux» (9.5; cfr. Hom. *Il.* 5.770-72). Et l'opposition (ou l'intégration) longinienne entre le *hypsos* et le *bathos* (2.1) nous démontre que le sublime, comme l'écrit Baldine Saint Giron, «ne surgit pas dans la seule dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent». Du point de vue cosmique, cet axe définit l'amplitude, pour ainsi dire, “ouranochtone” du sublime. Du point de vue esthétique, il provoque l'expérience d'un “saisissement dessaisissant” et peut même retourner le terrible *pathos* du sublime tragique dans le *pathos en hedonei* (38.5), dans l'«agréable émotion» du sublime comique, dont nous parle Longin, ou encore dans les doubles sens ironiques et narquois de la *deinotes*, qu'évoque Démétrios.

Mais si le sublime est le court-circuit entre deux extrêmes, on pourrait dire que dans le sublime il y a aussi quelque chose de “parabolique”, au sens de la parabole géométrique et de la parabole rhétorique. De même que la figure géométrique de la *parabolé*, en tant que trajectoire courbe, engendre la métaphore de la parabole, en tant que phénomène ou événement dans lequel une phase de descente succède à une phase de montée, ainsi la figure rhétorique de la *parabolé*, en tant que comparaison, engendre la métaphore de la parabole, en tant qu'apologue allégorique où un enseignement moral est “détourné” et dissimulé dans un petit récit. L'image de la

parabole a été proposée par Mark Turner dans le domaine de la neurobiologie de la cognition. Tout en soulignant l'importance de l'ancienne rhétorique pour l'étude des mécanismes cognitifs du langage commun, Turner a soutenu (dans son livre intitulé *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford 1996), que la *parabole*, en tant que “projection narrative” était la dimension fondamentale de l'esprit humain. Longtemps avant que Turner, le Tasse – qui connaissait bien les rhéteurs grecs et surtout le traité de Démétrios – avait relié l'obscurité à la majesté du style et avait formulé une théorie de la profondeur qui confère au discours figuré une plus grande efficacité cognitive qu'au discours clair.

Rapprochés des détours allégoriques du discours obscur et figuré, les détours de la parabole s'avèrent donc une technique de la dissimulation. La dimension allégorique de la parabole est très complexe: et son interprétation a souvent mis à l'épreuve les exégètes contemporaines. Ici, je me bornerai à vous proposer quelques remarques du point de vue de la rhétorique du sublime. Sur le modèle des discours de Jésus-Christ, on entend habituellement par parabole un conte très simple renfermant un message spirituel: conformément à ce modèle, il est naturel d'interpréter les paraboles, en tant qu'allégories. Au Moyen Âge, le “style parabolique” sera synonyme d'écriture simple, s'il est vrai que, par exemple, Boccace dans le *Prologue* (13-15) du *Décaméron*, pourra expliquer la valeur de ses *novelle* en termes de «favole o parabole o istorie» («fables ou paraboles ou contes»). Le style parabolique répond, en effet, parfaitement à l'exigence chrétienne de joindre le plus bas au plus haut, la vie

terrestre à l'Absolu. D'autre part, comme l'a remarqué tout récemment Harold Bloom dans son livre sur Jésus et Jéhovah (H. Bloom, *Jesus and Yahweh: The Names Divine*, 2005), le langage de Jésus dans les Évangiles est souvent très évasif et très énigmatique. Bien sûr, les paraboles tiennent de la fable: mais il s'agit plutôt de la fable au sens de l'ancien *aînos*, le conte allusif contenant un dessein caché, d'où justement l'*ainigma*, l'«énigme», dérive. Et, comme le disait Saint Augustin, *aenigma est obscura allegoria*, l'énigme n'est qu'une allégorie obscure (*de Trin.* 15.9.15). Maître de l'art de parler en raccourci, de sorte que quelque chose soit toujours laissé sous le voile du sous-entendu, Jésus s'exprime souvent par des phrases mystérieuses, par des aphorismes et par des petits contes allégoriques; et, dans l'Évangile de Jean (16.25), il oppose explicitement le discours figuré au discours ouvert: «Je vous ai dit tout cela, en utilisant des figures (*en paroimíais*). Le moment viendra où je ne vous parlerai plus par des figures, mais où je vous annoncerai ouvertement (*en parrhesiai*) ce qui se rapporte au Père». En réalité, les paraboles du Christ sont tellement proches des techniques de l'allusion et de la brachylogie que, si Longin avait pu découvrir le sublime dans la diction essentielle des versets de l'Ancien Testament, nous pourrions découvrir la *deinotes* dans le style concentré et déconcertant du protagoniste des Évangiles.

L'idée de *deinotes* se démontre, en effet, mieux appropriée à l'atmosphère formelle de la Bible que l'idée de *hypsos*. Comme l'a remarqué le byzantiniste russe Sergej S. Averincev, la lecture longinienne du *fiat lux* contient une sorte d'«équivoque

historique et culturelle», parce que l'*hypsos* semble «une catégorie trop grecque pour caractériser convenablement le système du texte biblique». Il s'agit, bien sûr, d'une équivoque historiquement très féconde, s'il est vrai que, tout en contribuant aux emplois poétiques modernes de la Bible (à l'époque de la Renaissance, du Baroque et du Romantisme), cette équivoque nous a donné, par exemple, la poésie de Milton, de Klopstock ou de Blake. Bien que le *hypsos* longinien se manifeste parfois, comme nous l'avons vu, par la simplicité, le sublime grec implique, du moins à son origine, une esthétique aristocratique, un raffinement culturel et un orgueil de l'écart entre le haut et le bas tout à fait étrangers à l'esprit de l'Ancien Testament. Le Proche-Orient fonde en effet sa vision du monde sur des antithèses – telles que *vie / mort, sainteté / vanité, sagesse / bêtise, lois / absence de lois, essentiel / superflu* – à côté desquelles l'opposition grecque entre l'élévation et l'humilité n'a aucun sens. D'où la dimension didactique d'une littérature abondant souvent en formules allégoriques et aphoristiques très marquées, facilement mémorisables. À cet égard, Averincev propose des exemples, très instructifs, tirés du *Livre des Proverbes*, où des passages que la rhétorique grecque dirait sublimes alternent avec des passages qui pour un grec seraient très humbles. Ces passages ignorent le *pathos* grec de la distance entre le haut et le bas; et les “proverbes” les plus domestiques et les plus humbles se retrouvent au même plan que la sublime description de l'ordre cosmique. C'est justement cette sagesse proverbiale qui, dans les Évangiles, inspire le langage du Sauveur.

Il me semble cependant que la rhétorique grecque de l'*emphasis* n'est pas éloignée de l'idéal de cette sagesse et je crois que, si l'on songe au sublime sous la forme obscure et allégorique de la *deinotes*, il faudra un peu rectifier la thèse, avancée par Averincev, d'une absolue incompatibilité entre l'esthétique grecque de l'*hypsos* et l'allégorisme didactique du texte biblique. L'exhortation finale des paraboles, *Qui habet aures audiendi audiat* (*ho echon ôta akouéto*), «Celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende!», pourrait bien expliquer le mécanisme rhétorique de l'*emphasis*, pourvu qu'on y remplace les *aures* par les *oculi* et le verbe *audire* par le verbe *videre*: *Qui habet oculos videndi videat*, «Celui qui a des yeux pour voir, qu'il voie!». Du reste, dans l'Évangile de Marc (4.11-12), Jésus cite le prophète Ésaïe et dit à ses disciples: «Vous avez reçu, vous, le secret (*mysterium*) du Royaume de Dieu; mais les autres n'en entendent parler que sous forme de paraboles, et ainsi "ils peuvent bien regarder mais sans vraiment voir, ils peuvent bien entendre mais sans vraiment comprendre (*videntes videant et non videant et audientes audiant et non intellegant*) sinon ils reviendraient à Dieu et Dieu leur pardonnerait!" [Is. 6.9]» (cfr. aussi Mc 8.18: *oculos habentes non videtis et aures habentes non auditis?* «Vous avez des yeux, ne voyez-vous pas? Et vous avez des oreilles, n'entendez-vous pas?»). De même que les *novelle* de Boccace dissimulent un art narratif très adroit dans un style *umilissimo e dimesso* («très humble et très effacé»), ainsi la parabole évangélique laisse entrevoir l'abîme effrayant du Verbe divin dans un langage direct et fidèle aux choses.

Reliée au verbe *parabállein*, «jeter auprès» (mais aussi: «jeter contre»; cfr. lat. *proicere*, d'où la *parabolé*-“projection” de Turner), la *parabolé* est donc le rapprochement imprévu de deux choses. Elle évoque deux autres notions semblables: celle de *paráphrasis* et celle de *parádoxon*. Dans la paraphrase, le rapprochement de deux textes met en évidence une affinité produisant une explication, tandis que, dans le paradoxe, le rapprochement de deux opinions met en évidence une altérité opaque à toute explication. Dans le premier cas, une certaine chose se laisse redire d'une autre façon; dans le deuxième cas, la façon “autre” de la chose ne se laisse absolument redire et engendre la merveille et l'incrédulité. La *parabolé* tient, à la fois, du désir d'explication, propre à la *paráphrasis*, et de l'incroyable, propre au *parádoxon*. Son acte de jeter auprès ou contre n'entraîne pas seulement le risque du détour d'un bout d'une trajectoire elliptique à l'autre, mais aussi le courage nécessaire pour courir ce risque. En grec, *to parábolon* indique la «hardiesse»: une vertu qui, chez Longin, contribue à l'*hypsos* et qui nous rappelle l'*hadrepébolon*, l'«élan généreux», des pensées sublimes (23.3, 32.4). Tout en donnant lieu à un discours ambigu et fuyant, la parabole est l'indice de l'«amour ironique» ou bien, comme le dit Bloom, de l'«aimable ironie» du Sauveur: prophète aux discours secs et *deinoi*, il met les hommes ayant les oreilles pour entendre au défi de montrer la hardiesse de leur foi et d'encourir le risque d'interpréter la redoutable profondeur de la Vérité. D'une vérité qui, comme en renversant le sens original de l'*alétheia*, se

montre en clair-obscur et se cache sous le masque d'une simplicité aussi séduisante que troublante.

4. Hardiesse, détour, clair-obscur ce sont des termes qui conviennent bien à toute culture où se propose la double expérience de l'*emphainein* («mettre en pleine lumière» et «mettre en pénombre»). Telle était, par exemple, la culture du baroque. Emphatique dans l'ostentation des architectures somptueuses, des décorations voyantes des courbes tortueuses et paraboliques, le baroque l'était aussi dans la recherche des messages déguisés, de la dissimulation expressive, des mots tortueux et paraboliques. Telle est, peut-être, aussi la culture contemporaine, qui doit se mesurer avec cette esthétisation du monde dans laquelle la beauté semble s'évanouir justement dans le moment où elle vient à envahir tous les aspects de la vie quotidienne. Et je me demande si penser le sublime au XXI^e siècle n'est pas aussi méditer sur la dimension emphatique de la beauté propre à l'esthétisation du monde, c'est-à-dire sur la dimension d'une beauté qui se met, à la fois, «en pleine lumière» et «en pénombre». Mais cette dualité emphatique ou parabolique du sublime n'est que la dualité fondamentale du langage humain. Au bout du compte, la parabole désigne moins un type particulier de parole que la parole en général: cette *parole* qui, dans les langues romanes, doit son étymon justement à la *parabole* évangélique. *Parler* c'est toujours *parabolare*, «paraboler»: c'est toujours refaire la trajectoire courbe qui jette les mots auprès des choses, c'est toujours expérimenter l'écart entre la *ratio* et

l'*oratio*, entre les pensées et les actions; c'est toujours proposer des énigmes. Suspendue entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas, simple et complexe à la fois, visible et invisible, la *parole-parabole* – comme le disait Héraclite à propos du style oraculaire du dieu Apollon – *oute legei, oute kryptei allà semainei*, «ne dit rien, ne cache rien, mais fait signe» (Heracl. 22 B 93 DK). La parole “fait signe” et nous renvoie sans cesse au travail de l'interprétation.

On peut conduire ce travail en philologue, pour garder la richesse de la parole, sa liberté, proprement “parabolique”, d'établir des comparaisons et de créer des métaphores qui nous amènent à la vérité verbale des textes; mais on peut aussi travailler en philosophe (ou en théologue) pour vérifier la pauvreté de la parole, sa nécessité, encore “parabolique”, d'établir des comparaisons et de créer des métaphores pour essayer d'atteindre une Vérité en fait insaisissable. Émergée de la beauté formelle du grand style, nourrie par la *techne* et par le *pathos*, gracieuse et effrayante, cryptique et menaçante, agressive et elliptique, la *deinotes* de Démétrios – et, sur un plan plus général, l'ancienne rhétorique de la dissimulation – nous démontre que les deux options s'opposent moins qu'elles ne se complètent réciproquement: elle nous met en évidence les traits inharmonieux et nocturnes de la parole et nous engage à reconsidérer la problématique “anti-apollinienne” et donc à penser l'actualité du sublime.

Anna Maria Milone

**L'AUTOBIOGRAFIA DI JEANNE BENAMEUR:
*ÇA T'APPRENDRA A VIVRE***

Jeanne Benameur è una scrittrice e poetessa che veicola un'incredibile sensibilità ereditata dalla triplice mescolanza di origini: nata nel 1952 in Algeria da padre tunisino e madre italiana, si stabilisce presto in Francia, dove tutt'ora vive e lavora come docente. Sarà una fortuita ricorrenza, ma chi vive la divisione tra l'appartenenza intima ad un luogo e la necessità di allontanarsene, trova in questa esperienza una ricca fonte di ispirazione linguistica e critica che porta ad esprimersi attraverso canali letterari che condividono generi e temi. Nel caso della Benameur, l'autobiografia *Ça t'apprendra à vivre*¹ rappresenta non solo una narrazione dell'infanzia, ma un diario con una focalizzazione privilegiata, una bambina con una spiccata sensibilità e ottime capacità analitiche del suo sentire: un narratore autodiegetico che racconta gli eventi con il vantaggio di riviverli dopo anni. La scrittrice ripercorre il distacco dall'Algeria e le prime prove che la vita le propone, forse anche prematuramente, necessarie affinché si compia il percorso della sua crescita. Il titolo propone il testo come un manuale di vita, una storia che si snoda come un percorso esemplare in cui le difficoltà sono affrontate in chiave positiva,

¹ J. Benameur, *Ça t'apprendra à vivre*, Babelj, Editions Denoel, 2003.

vissute come mezzo per imparare cosa è la vita. L'enunciato scelto come titolo svela già il punto di vista maturo, suona come un consiglio dato da qualcuno che ha già camminato quel sentiero e, col senno di poi, consola chi sta invece vivendo a denti stretti, senza spesso comprendere le dinamiche a pieno, il difficile passaggio dall'infanzia all'età adulta. Trattandosi di un'autobiografia, la stessa autrice rileggendo la sua esperienza, e narrandola, attua una catarsi personale che arriva tuttavia ad una meta insolita, come poi si vedrà.

Strutturalmente il testo si articola in brevi capitoli, in cui l'organizzazione grafica delle parole è studiata: le pause e i capoversi sono disposti in modo da mettere in rilievo le parole e le proposizioni più incisive. La lingua da lei utilizzata per veicolare le sue esperienze è il francese senza che sia intaccato da commutazioni o interferenze arabe o italiane.

L'*incipit* presenta una crisi: il problema di nascondersi, di rimanere trincerati mentre fuori c'è un attacco di milizie. I ricordi di bambina sono coscientemente mescolati alla cruenza dei fatti. Una scrittura asciutta e delicata racconta degli eventi tragici che hanno portato alla decisione dei genitori di trasferirsi. Il padre è direttore di un carcere che deve far fronte ai disordini in città. Il clima è palpabilmente teso al di fuori della trincea di casa, dove comunque la bimba si sforza di ricreare un'armonia propria alla sua età. Il microcosmo in cui rifugiarsi in realtà è l'intimo

recesso della sua mente, ben oltre lo spazio familiare che le risulta ostile e avaro di comunicazione ed empatia.

*Dans le silence, j'entends ma propre respiration comme si c'était celle de quelqu'un d'autre [...] Je suis du bois. Je n'ai plus de jambes plus de pieds. Je suis quelque chose de dure et de léger dans l'air. Plus de poids. Je n'existe pas.
Personne ne m'a retenue.²*

Se il titolo del primo capitolo, *L'attaque*, ci proietta nel vivo di una scena concitata, il punto di vista della narrazione porta il lettore nel silenzio che avvolge chi parla e il suo nascondiglio, in una quiete surreale, un'atmosfera ovattata. Il silenzio è l'elemento più importante della scrittura della Benameur, tanto quanto le parole. La sequenza di presentazione vede, subito dopo la prima persona, la famiglia in primo piano: tutti i membri vengono chiamati all'appello, collocati più o meno vicini al personaggio principale. Da subito avvertiamo la distanza della madre rispetto al nucleo familiare, alla voce narrante, una bimba di 5 anni, e la lontananza di quest'ultima dal resto del gruppo.

La decisione di allontanarsi dalla città segue ad una scena violenta, in cui tutti coloro che stavano a guardia della prigione vengono sgozzati, senza che nessuno in casa avverta il minimo rumore. La paura e l'insicurezza spingono verso l'emigrazione. La causa che muove la famiglia è diversa da quelle canoniche del fenomeno migratorio, ma quello che viene rilevato è l'effetto: lo spostamento.

² Ibidem, p. 9; p. 12.

La partenza ha il colore blu, triste. La piccola si guarda attorno e la nave assume il colore della tristezza, del distacco, del mal di mare. Subito dopo segue un capitolo di notevole interesse sul tema del migrare, del *déplacement*, della dinamica che è peculiare agli uomini del XX secolo.

*Habiter. On a beau habiter, habiter on n'arrive pas. On a nommé les lieux: cuisine, salle à manger, salon, chambre des parents, chambre des petites, chambre de la grande, chambre du fils... Mais comment habiter le vide? [...] Respirer à peine. Juste habiter sa peau.*³

Il problema viene affrontato partendo dalla localizzazione, dal tangibile. Se l'uomo non appartiene a nessun luogo non potrà esprimere la sua localizzazione per mancanza di elementi: l'unico riferimento è la sua corporeità, che lo tiene ben saldo al mondo concreto. Lo spazio, il dove, coincide con l'essere, con il chi. Abitare il vuoto ha questo significato per la Benameur: è un modo per descrivere il nomadismo, seppur temporaneo, di chi emigra. Seguirà poi una nuova situazione di casa, di luoghi familiari, di abitazione. Il problema linguistico presenta in modo originale la sensazione personale, accomunando la posizione del soggetto con quella della comunicazione: lingua ed esistenza vanno di pari passo.

Al trasferimento segue il nuovo inserimento, la nuova definizione di relazioni e di identità. La difficoltà a cui far fronte è quella già nota alla bambina in ambito familiare: farsi accettare. All'interno della casa, gli abitanti sono contraddistinti da un silenzio pesantissimo rivolto all'ultimogenita che, dal canto suo, non riporta nessun

³ Ibidem, p. 29; p. 32.

nome dei fratelli e delle sorelle se non l'iniziale della più grande: A. I genitori le riservano la stessa carenza comunicativa; la piccola di casa è uno strumento per i loro scopi: la sorella grande la porta con sé a passeggiare per nascondere al padre la sua relazione con un soldato; la madre, d'accordo con la figlia maggiore, la usa come pretesto per farla allontanare da tavola; il fratello, con cui sembra avere un rapporto più intenso di compagno di giochi, la abbandona non appena scopre il gratificante rapporto con le coetanee. Ecco come la Benameur descrive l'inizio di una giornata tipo, durante la colazione:

*Maman, je n'en peux plus de t'appeler en silence. Je t'appelle partout et je ne sais même pas que je t'appelle. Je t'appelle du fond de moi. Tu ne peux pas m'entendre. [...] Je n'ose pas t'appeler en vrai. Je voudrais que tu me parles.*⁴

È una situazione tanto inverosimile che si fatica ad immaginare il silenzio e la distanza tra le due persone che condividono la quotidianità.

Quando la bambina deve inserirsi nel gruppo dei pari, a scuola, dove si annoia perché la madre le ha già insegnato a leggere e a scrivere, capisce subito che è oggetto di attenzioni per la sua diversità. Dopo il grossolano errore di svelarsi simile, astutamente esce dal cono d'ombra inventandosi un'identità fantastica, in cui le sue origini sono favoleggiate secondo le aspettative più intriganti delle compagne.

*Oui, bien sur, j'en vu des palais. Et bien sur mon père était l'ami du sultan. Et bien sur il y avait des trésors et des princesses violées et des choses encore bien plus étonnantes.*⁵

⁴ Ibidem, p. 47.

⁵ Ibidem, p. 38.

L'intero testo si basa sul sottile gioco di apparenze e verità: una maschera che si indossa per amore del perbenismo, del farsi accettare, dell'equilibrio sociale che si vuole mantenere, inserendosi all'interno del gruppo, in famiglia così come in qualsiasi altro ambiente. Il campo lessicale della menzogna pervade l'intero romanzo: da *l'imposture*, che dà il titolo ironicamente ad un capitolo, così come le *théâtre des parents* per parlare della crisi di coppia dei genitori, il capitolo *le faux journal* in cui racconta sotto metafore i sentimenti personali: per timore che venissero svelati ai lettori indiscreti, la bimba utilizzava raffinatissimi *paysages d'âme* per parlare di sé; *Faut jamais mentir à papa*⁶ è il climax dell'ironia, dove si svela la doppia vita del padre, che, durante una passeggiata, decide di condividere con la figlia più piccola, portando come scudo questo giuramento di fedeltà a cui lui stesso mancava; i verbi *cacher*, *mentir*, *couvrir*, che disseminano tutto il testo, usati sia in modo descrittivo che enfatico.

La ragazzina capisce a sue spese che, in mezzo al teatro della falsità, in cui tutti indossano una maschera, l'unico modo per rimanere fedeli a sé stessa, per non perdere la misura della sua personale identità, è conservare una riserva di onestà intellettuale, che può esistere solo chiusa in sé stessa. Comprende che il silenzio è la chiave per trovare il suo posto in famiglia così come i racconti fiabeschi lo sono per il gruppo della scuola.

⁶ Ibidem, p. 54.

L'attenzione della bambina, come è normale che sia, è concentrata sui genitori, due figure che sono tratteggiate spesso di riflesso, e non mentre stabiliscono un rapporto dialettico con la figlia. I rari momenti in cui la bimba si sente parte di un legame hanno *incipit* felici e finali amari, come è nel capitolo *Faut jamais mentir à papa* :

*Tu me tiens par la main. Tu aimes bien m'emmener avec toi marcher après six heures. [...] Oui, tu est fier de moi. [...] Tu mens, papa. Nous n'avons rien. Ni ici ni ailleurs Rien que nos mots. [...] Tu continues à mentir et à me tenir la main. Comment peux-tu?*⁷

Ad un inizio sereno e solidale tra padre e figlia, fa seguito un'ombra di delusione taciuta dalla piccola a fronte delle bugie circa dei possedimenti che paventa il padre. Tutto parte da un'idea di felicità diversa: da un lato la sicurezza di una stretta di mano che è sufficiente a sentire un affetto, dall'altra un'esigenza di solidificare un legame con il miraggio di una casa, sebbene non esistente.

Maman dans mon lit.

*Tu es dans mon lit et ça n'a pas été difficile. «Et puis t'auras qu'à dire que t'es un peu malade...» Vous chuchotez vous riez vous complotez. Toi et mes sœurs. Moi, je suis la petite. Vous m'utilisez. Pratique.*⁸

La divisione è chiara, le alleanze sono disposte in modo inequivocabile. L'ultimogenita ha attenzioni al momento in cui vengono ad attuarsi piani superiori: ciò che sorprende è la consapevolezza con cui scrive la piccola.

Le relazioni sono inevitabilmente intaccate, strumentalizzate. Le parole e i silenzi gestiscono un'identità negata dalla dimensione sociale.

⁷ Ibidem, pp. 54-55-56.

⁸ Ibidem, p. 68.

In fine la descrizione della relazione di coppia.

Le Théâtre des parents.

Les parents sont morts ou c'est tout comme.

Ils reposent.[...]

Tout à l'heure ils sortiront, l'un puis l'autre.

Ils feront leurs affaires sans se parler, sans se regarder. [...]

Au dessert, ils ne nous regarderont pas. Ils diront : «Maintenant, il faut choisir, les enfants. Avec qui vous voulez vivre? Avec papa ou avec maman?»⁹

La crisi tra i genitori è introdotta in modo ironico, come fosse una rappresentazione teatrale: la maschera che indossano si usura fino a diventare insostenibile e cadere.

La Benameur conclude il suo testo con un falso finale che consiste soltanto nella risoluzione della crisi iniziale, con la presentazione di un altro problema, sebbene di entità minore.

La scrittrice non si attiene alle regole della composizione autobiografica per cui, secondo Wellek, essa è un genere in cui si celano molte verità sulla propria storia personale, sfruttando una professione di fede da parte del lettore in merito ai fatti che si presentano¹⁰; piuttosto racconta a cuore aperto il disagio di una *déplacée* sul piano spaziale e affettivo, spostando il *focus* sul contenuto e sullo stile. La guerriglia a cui spesso il lessico rimanda è uno stato personale, intimo, che viene affrontato da una

⁹ Ibidem, p. 59.

¹⁰ Cfr. R. Wellek, *Theory of literature*, con A. Warren, trad. P. Contessi, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1956.

ragazzina di 5 anni: è la sua crescita, il passaggio obbligato dai capricci ai doveri, dalla giovialità dei giochi ai segreti, dalle parole ai silenzi.

I testi di Jeanne Benameur non sono ancora stati tradotti in italiano, ma la crescente popolarità di questa scrittrice, il suo stile e i temi affrontati nei suoi romanzi, saranno gli elementi vincenti per una sua prossima diffusione anche in ambito della letteratura per ragazzi in Italia.

Gian Mauro Frongia

CORTO MALTESE



IL PERSONAGGIO

La prima immagine che ci dà Hugo Pratt –l'autore– di Corto Maltese è quella in cui lo vediamo abbandonato in una zattera nel mare delle Isole Salomone dai suoi marinai ammutinati. In quest'immagine Corto ha le mani e i piedi legati, la barba lunga e i vestiti logori. Viene salvato da Rasputin (Raspùtin alla russa), un disertore dell'esercito zarista che poi diverrà il suo amico-nemico nelle numerose avventure e dispute. Non sembra quindi la presentazione classica di un eroe, al contrario la prima impressione è proprio quella di un antieroe.

Corto Maltese nasce nel 1887 a Malta, piccola isola del Mediterraneo luogo di passaggio di etnie e culture differenti. Sua madre, Niña de Gibraltar, è una gitana Andalusina (sevigliana) che si dedica alla

cartomanzia. La madre gli trasmette la passione per la libertà e per la cultura gitana. Il padre invece è un marinaio inglese, poco presente nella vita di Corto ma capace di trasmettergli l'amore per il mare, le avventure e le leggende tipiche della tradizione celtica.

La sua infanzia trascorre tra Gibilterra e Cordova e durante la sua infanzia Niña de Gibraltar lo manda a studiare nella scuola del rabbino Ezra Toledano. Nella scuola rabbinica a La Valletta (Malta) Corto si inizia allo studio del Talmud e della Cabbala. Grazie al Rabbino legge anche tanti libri di avventura come *Moby Dick*, *L'isola del Tesoro* e *Robinson Crusoe*.

La lettura delle carte sarà una costante della sua infanzia e la sua disgrazia gli viene annunciata dalla cartomante Amalia che scopre che nella mano di Corto non è presente la linea della fortuna. Corto a questo punto prende un rasoio d'argento e disegna una profonda cicatrice lungo la linea della fortuna: in questo modo vuole sfidare il destino, con questo gesto sarà lui a costruirlo.

Corto indossa sempre un berretto e una divisa da capitano, all'orecchio sinistro ha un orecchino d'oro, tipico dei marinai della marina mercantile inglese – generalmente, nella marina di guerra si usava l'orecchino sull'orecchio destro –. L'orecchino era anche simbolo dell'anarchia. Il nostro personaggio si distingue per il suo scetticismo sia verso gli ideali nazionalisti che religiosi.

Dal punto di vista psicologico Corto Maltese è affascinante soprattutto per il suo carattere forte e per la sua scaltrezza, capace di destreggiarsi in situazioni difficili e di violenza. Si mostra sempre lucido quando viene aggredito e riesce a mantenere la calma tanto da far sembrare che anche le vicende più avverse non lo coinvolgano mai completamente. Il desiderio di imporre il proprio ego è più forte anche della vittoria sul nemico.

Il suo carattere vede in tutta la sua storia un crescendo: dalla prima vignetta dove lo vediamo alla deriva ed è l'immagine dell'antieroe passa in seguito ad essere altruista, generoso e coraggioso, fino ad essere considerato un modello di vita e un esempio da seguire.



LE AVVENTURE E LA GUERRA

Corto Maltese è un pirata *sui generis*: molte volte è appiedato e non ha neanche la cattiveria del pirata che abbiamo visto nei romanzi.

Le sue avventure come le sue battaglie e le sue guerre sono numerosissime. Nei suoi viaggi incontra personaggi di tutti i tipi: scrittori, mistici, sciamani, cartomanti, professori universitari, giornalisti, ecc. Tra i

personaggi più famosi vale la pena ricordare: Rasputin, Hemingway, Jack London, D'Annunzio. Non sempre però i personaggi famosi che vengono citati nelle sue storie hanno una corrispondenza con la loro biografia.

Altrettanto numerosi sono i paesi e le città che visita: dall'Europa all'Africa, dal Sud-America all'Oriente, dall'Argentina all'Etiopia, da Venezia ad Ancona.

Corto Maltese è molto legato alle guerre del suo tempo, le sue avventure infatti iniziano nel 1900. Quindi la prima guerra dove lo vediamo testimone è la rivolta dei Boxer in Cina (1900), una sollevazione della popolazione cinese contro gli stranieri soprattutto contro i missionari cattolici e protestanti.

Nel 1916 appoggia la rivolta dei Cangaceiros brasiliani (Nordest brasiliano, XIX-XX secolo), che erano dei contadini che si opponevano ai latifondisti.

Nel 1917, dopo il suo ritorno dal Sud-America, si trasferisce in Italia (Venezia ed Ancona) (*L'angelo della finestra d'oriente*). In Veneto smaschera una spia austriaca, l'Italia infatti sta vivendo la violenza della prima guerra mondiale. Sempre nello stesso anno (*Sotto la bandiera dell'oro*) Corto Maltese scopre il tesoro del re del Montenegro grazie all'aiuto di soldati di diverse nazioni.

In Irlanda (1921) lo vediamo alle prese con il tumulto per l'indipendenza e nello stesso anno in Inghilterra (Stonehenge) appoggia i personaggi della mitologia celtica a frustrare l'invasione tedesca in Inghilterra.

Le guerre e le battaglie di Corto Maltese sono innumerevoli ed è difficile elencarle tutte, credo però valga la pena menzionarne un'ultima che è la guerra spagnola.

Alcuni affermano che Corto muore in battaglia, altri credono invece che si sia ritirato a vita privata.

La Favola di Venezia

Provo ora a riassumere *La favola di Venezia*, anche se capisco bene che è sempre un po' difficile raccontare un fumetto, visto che una delle componenti principali è il disegno.

Dal punto di vista narrativo è una delle più belle avventure di Corto Maltese, ambientata a Venezia nell'aprile del 1921.

La storia si svolge di notte ed è curioso osservare come in essa si intrecciano la dimensione onirica e la realtà. I riferimenti al mondo orientale si possono osservare già dal titolo in arabo: *Sirat al Bunduqiyyat*.

Corto si trova a Venezia ed è alla ricerca di un talismano, la clavicola di Salomone. Questo talismano è uno smeraldo che ha incisi dei codici misteriosi legati all'apostolo Pietro e all'evangelista Marco. La storia inizia

mostrandoci Corto Maltese che cammina sui tetti di Venezia. Improvvisamente si sfonda il tetto di un palazzo e Corto Maltese cade nella sala dove sono riuniti i componenti di una Loggia Massonica. Parlando con i diversi personaggi che incontra a Venezia e seguendo le indicazioni della lettera con l'indovinello che gli ha inviato Baron Corvo (mandante di molte avventure) riesce a scoprire che il talismano è nascosto in un palazzo veneziano.

Questa avventura è un viaggio nella Venezia del '900 tra logge massoniche, camicie nere, magie e tanti personaggi.

L'AUTORE

Hugo Pratt nasce a Rimini nel 1927, ma ha un rapporto talmente stretto con Venezia che si reputa veneziano. A Venezia vive la sua infanzia e vi fa ritorno anche nel 1943 al rientro dall'Etiopia. Oltre che fumettista Hugo Pratt è anche saggista e romanziere. Tra i fumetti vale la pena ricordare *Sgt. Kirk* e *Criss Kenton*.

Parafrasando Umberto Eco possiamo dire che nelle storie e nei disegni di Corto Maltese vi è il suo autore. Senza dubbio possiamo sostenere che dentro il personaggio Corto Maltese vi è l'IO interiore dell'autore. Le

principali caratteristiche che accomunano Pratt e Corto sono due: il fatto che di essere un **cittadino del mondo** e la difficile esperienza della **guerra**.

Nel 1944 Hugo Pratt rischia di essere fucilato dalle SS perché creduto una spia sudafricana. A Venezia organizza spettacoli teatrali per le truppe alleate.

Dopo la guerra Hugo Pratt parte per l'Argentina e lavora presso due case editrici: *Abril* e *Frontera*. Per queste due case editrici scrive le strisce più importanti, tra cui *Sgt. Kirk* (che ho già menzionato).

Nello stesso periodo lavora come insegnante di disegno oltre che in Argentina anche in Brasile, in quest'ultimo paese ha la possibilità di visitare l'Amazzonia e il Mato Grosso.

Nel 1959-60 si trasferisce a Londra e poi cerca di trasferirsi in USA; non riuscendoci, riprende la via del Sudamerica.

Negli anni '60 ritorna in Italia ed è importante la sua collaborazione con il *Corriere dei Piccoli*. In Italia conosce Florenzo Ivaldi (1967), aprono la rivista *Sgt. Kirk*, sul cui primo numero appare *Una ballata del mare salato*, la storia più famosa di Corto Maltese. È la prima volta che compare Corto Maltese, questo personaggio ispirato alle grandi storie di avventura come quelle di Dumas, Cooper, Conrad e Melville. La pubblicazione di questa rivista aveva portato Hugo Pratt a indebitarsi perché lui stesso la

finanziava, ma presto i suoi sforzi vennero ripagati. *Una ballata del mare salato* verrà pubblicato anche nel *Corriere dei Piccoli*.

Pratt muore nel 1995. Alla sua morte tutti pensavano di dire addio anche a Corto Maltese e agli altri personaggi, ma il nostro autore non ha fatto come in genere fanno molti dei grandi del fumetto, che proibiscono di riprendere le loro creature obbligando i lettori a leggere solo le ristampe. Prima di morire Pratt ha creato una società in Svizzera, la Cong Sa, che ha in mano i diritti d'autore delle sue opere e il futuro dei suoi personaggi.

Concludo con una frase di Umberto Eco:

«Quando ho voglia di rilassarmi leggo un saggio di Engels, se invece desidero impegnarmi leggo Corto Maltese».

Francesco Ottanà

**ASPETTI RELIGIOSI E STORIA
DEL MOVIMENTO CATTOLICO IN CALABRIA**

Ho letto, con il vivo interesse di chi ama la storiografia e soprattutto la storia della sua terra, il volume di Pietro Borzomati *Aspetti religiosi e storia del movimento cattolico in Calabria (1860-1919)* [Rubettino, Soveria Mannelli].

In questo saggio Pietro Borzomati studia sessanta anni di cronaca, con il fine dichiarato di descrivere gli aspetti religiosi e le vicissitudini del movimento cattolico in Calabria.

Il meticoloso e attento procedere di questo preciso ed intelligente ricercatore, ha il merito di disvelarci una realtà complessa e articolata che va al di là della lettura nell'ottica delle istituzioni cattoliche e che tuttora spesso resta nascosta agli osservatori superficiali o di parte, cui nulla sembra essere mai accaduto in queste terre.

Sono gli avvenimenti riportati alla luce a travalicare l'intento del ricercatore, dal momento che gli avvenimenti stessi danno indicazioni che vanno ben oltre il fine dichiarato e la cronaca diventa storia di una società e ne nasce un saggio che è storico nel senso compiuto del termine e così fitto di eventi, come mai si potrebbe immaginare potessero essere avvenuti in quel lembo di terra della penisola italiana.

Il motivo è che il movimento cattolico, per come è documentato, non si disgiunge e non si distacca da quella che oggi potremmo definire realtà “laica”, anzi gli intrecci tra le due realtà sono così fitti e sovrapposti che talvolta vediamo, con grande meraviglia, invertirsi le parti.

Troppo spesso la storiografia, anche quella ufficiale, ha liquidato con supponenza e noncuranza la realtà storica calabrese. Questo saggio, con la sua attenta e documentata descrizione di tutti gli strati di quella società, è la denuncia e la dimostrazione di quanto sia responsabile il colpevole silenzio della cultura ufficiale, con l’eccezione di alcune, ma solo alcune, lodevoli e coraggiose voci, nel decifrare quale fosse la realtà di queste terre, per poter dettare le medicine e le cure da apportare ai suoi tragici problemi.

Terre di malavita, di ignoranza, dimenticate da ogni manifestazione di avanzamento culturale e causa della loro stessa selvatichezza.

Questo a tutt’oggi è il ritornello che sentiamo intonare, anche se, essendo di moda il politicamente corretto, quasi sussurrato e ammiccato.

Ed ecco che questo saggio rende giustizia a questa regione e ci ammonisce che non si può comprendere e valutare e sanare il presente se non si studiano le radici e i motivi di queste radici.

Dalla lettura del saggio appare e si rende evidente una realtà che tutti presumono di conoscere e di comprendere, ma che non sanno e non conoscono.

Realtà stavolta descritta non attraverso eclatanti fatti, guerre e tragedie, per come è in uso ammannire la Storia agli scolari, ma dalla vita di tutti i giorni, da quella del povero servo della gleba, al principe della Chiesa, al politico cinico. E perciò realtà vera, cioè storia vera.

Questo saggio va molto al di là del campo di indagine che si era proposto e diventa il paradigma che ci fornisce una chiave di lettura completa per decifrare la Calabria, i suoi abitanti, i suoi problemi. Dall'inizio ai nostri giorni.

Un lembo di terra stretto tra i mari, una orografia tragica e selvaggia, un isolamento naturale dal resto della penisola, un mescolarsi di genti e di stirpi arrivate a conquistare e poi sperdutesi tra le serre e le vette dei monti.

È questa la Calabria che ad un attento lettore emerge dal saggio di Borzomati.

Non ci sono vie di comunicazione, ciascun agglomerato umano, isolato e sperduto, sopravvive del suo miserrimo disponibile e lo difende con ogni mezzo. Non ha motivo di credere né in qualcosa di materiale che possa cambiare il suo stato, né in qualcosa di soprannaturale e si affida alla sua miseria di cui non conosce i veri limiti perché non ha paragoni da poter fare e alla magia perché più vicina, più umana, più comprensibile del prete che non è prete perché non ha potuto studiare e compie a modo suo, anche lui, riti incomprensibili.

L'ignoranza è lo stato naturale e l'opporsi ad ogni forma di associazionismo o di movimento nei confronti della struttura cattolica non è altro che l'altra faccia dello

stesso opporsi nella vita civile ad ogni associazionismo che potrebbe pregiudicare, mettendolo in comune, il possesso di quel poco che si ha.

I furbi hanno fatto tesoro di questa tremenda lacuna intellettuale e civile e gozzovigliano sulla miseria intellettuale e materiale altrui, ben interessati a renderla sempre più profonda e ad applicare il “circenses” delle processioni e di quant’altro può abbagliare, ma non il “panem” della cultura, della Fede e della dignità.

Ma potremmo forse sperare perché esiste anche una sorta di ceto, e non a caso nelle realtà costiere dove le comunicazioni sono più accessibili anche se difficili, che mostra un fermento intellettuale e passionale.

È una speranza vana, dal momento che, anche se su scala intellettuale diversa, il rifiuto dell’associazionismo cattolico va di pari passo con il rifiuto di assumere posizioni costruttive nella società civile. Conta il “particolare” e l’ideologia è quella del massimo proprio interesse.

Il “non expedit” papale in una situazione di innata e vissuta anarchia, frutto della assoluta mancanza di una qualsiasi autorità statale, non viene tenuto in gran conto e le amicizie e le convenienze e gli interessi hanno più valore di una scomunica, atto non materiale e quindi percepito come senza valore, come senza valore morale era trasmigrare disinvoltamente da un “partito” ad un altro in relazione ai benefici ottenibili.

Il comportamento e l’azione degli alti prelati lascia interdetti. Troviamo valutazioni e posizioni contrastanti tra di loro ma che hanno quasi tutte un comune denominatore

che è quello del rifiuto dell'associazionismo cattolico. Tante chiacchiere, tanti convegni, tanti buoni propositi, allo scopo di non realizzare niente che potesse essere nuovo ed innovativo. Proprio come avveniva nella società laica.

Fa lodevole eccezione la parte nord della Calabria, il Cosentino. Non meraviglia. Questa parte della regione è stata immune dall'individualismo litigioso dei colonizzatori greci il cui DNA si trova tuttora nelle genti della Calabria meridionale ed è la meno isolata essendo a contatto con realtà diverse e più aperte.

Dicevo che il lavoro di Borzomati può essere preso come paradigma e come chiave di lettura della storia calabrese e credo di non avere fatto affermazioni irreali.

Chi vuole accostarsi a questa regione sappia che deve avere presente questo paradigma per comprendere, da ciò che è stata, ciò che è nel presente.

Non molto è cambiato e tutto è interpretabile con questa chiave di lettura.

E chi vuole veramente accedere alla realtà calabrese sappia anche, per come ci ha dimostrato Borzomati, che esistono tante Calabrie per quante sono le province, i circondari, le città, le cittadine, i borghi, i rioni, le vie, i calabresi.

Francesco Ottanà

**ASPETTI RELIGIOSI E STORIA
DEL MOVIMENTO CATTOLICO IN CALABRIA**

Ho letto, con il vivo interesse di chi ama la storiografia e soprattutto la storia della sua terra, il volume di Pietro Borzomati *Aspetti religiosi e storia del movimento cattolico in Calabria (1860-1919)* [Rubettino, Soveria Mannelli].

In questo saggio Pietro Borzomati studia sessanta anni di cronaca, con il fine dichiarato di descrivere gli aspetti religiosi e le vicissitudini del movimento cattolico in Calabria.

Il meticoloso e attento procedere di questo preciso ed intelligente ricercatore, ha il merito di disvelarci una realtà complessa e articolata che va al di là della lettura nell'ottica delle istituzioni cattoliche e che tuttora spesso resta nascosta agli osservatori superficiali o di parte, cui nulla sembra essere mai accaduto in queste terre.

Sono gli avvenimenti riportati alla luce a travalicare l'intento del ricercatore, dal momento che gli avvenimenti stessi danno indicazioni che vanno ben oltre il fine dichiarato e la cronaca diventa storia di una società e ne nasce un saggio che è storico nel senso compiuto del termine e così fitto di eventi, come mai si potrebbe immaginare potessero essere avvenuti in quel lembo di terra della penisola italiana.

Il motivo è che il movimento cattolico, per come è documentato, non si disgiunge e non si distacca da quella che oggi potremmo definire realtà “laica”, anzi gli intrecci tra le due realtà sono così fitti e sovrapposti che talvolta vediamo, con grande meraviglia, invertirsi le parti.

Troppo spesso la storiografia, anche quella ufficiale, ha liquidato con supponenza e noncuranza la realtà storica calabrese. Questo saggio, con la sua attenta e documentata descrizione di tutti gli strati di quella società, è la denuncia e la dimostrazione di quanto sia responsabile il colpevole silenzio della cultura ufficiale, con l’eccezione di alcune, ma solo alcune, lodevoli e coraggiose voci, nel decifrare quale fosse la realtà di queste terre, per poter dettare le medicine e le cure da apportare ai suoi tragici problemi.

Terre di malavita, di ignoranza, dimenticate da ogni manifestazione di avanzamento culturale e causa della loro stessa selvatichezza.

Questo a tutt’oggi è il ritornello che sentiamo intonare, anche se, essendo di moda il politicamente corretto, quasi sussurrato e ammiccato.

Ed ecco che questo saggio rende giustizia a questa regione e ci ammonisce che non si può comprendere e valutare e sanare il presente se non si studiano le radici e i motivi di queste radici.

Dalla lettura del saggio appare e si rende evidente una realtà che tutti presumono di conoscere e di comprendere, ma che non sanno e non conoscono.

Realtà stavolta descritta non attraverso eclatanti fatti, guerre e tragedie, per come è in uso ammannire la Storia agli scolari, ma dalla vita di tutti i giorni, da quella del povero servo della gleba, al principe della Chiesa, al politico cinico. E perciò realtà vera, cioè storia vera.

Questo saggio va molto al di là del campo di indagine che si era proposto e diventa il paradigma che ci fornisce una chiave di lettura completa per decifrare la Calabria, i suoi abitanti, i suoi problemi. Dall'inizio ai nostri giorni.

Un lembo di terra stretto tra i mari, una orografia tragica e selvaggia, un isolamento naturale dal resto della penisola, un mescolarsi di genti e di stirpi arrivate a conquistare e poi sperdutesi tra le serre e le vette dei monti.

È questa la Calabria che ad un attento lettore emerge dal saggio di Borzomati.

Non ci sono vie di comunicazione, ciascun agglomerato umano, isolato e sperduto, sopravvive del suo miserrimo disponibile e lo difende con ogni mezzo. Non ha motivo di credere né in qualcosa di materiale che possa cambiare il suo stato, né in qualcosa di soprannaturale e si affida alla sua miseria di cui non conosce i veri limiti perché non ha paragoni da poter fare e alla magia perché più vicina, più umana, più comprensibile del prete che non è prete perché non ha potuto studiare e compie a modo suo, anche lui, riti incomprensibili.

L'ignoranza è lo stato naturale e l'opporvi ad ogni forma di associazionismo o di movimento nei confronti della struttura cattolica non è altro che l'altra faccia dello

stesso opporsi nella vita civile ad ogni associazionismo che potrebbe pregiudicare, mettendolo in comune, il possesso di quel poco che si ha.

I furbi hanno fatto tesoro di questa tremenda lacuna intellettuale e civile e gozzovigliano sulla miseria intellettuale e materiale altrui, ben interessati a renderla sempre più profonda e ad applicare il “circenses” delle processioni e di quant’altro può abbagliare, ma non il “panem” della cultura, della Fede e della dignità.

Ma potremmo forse sperare perché esiste anche una sorta di ceto, e non a caso nelle realtà costiere dove le comunicazioni sono più accessibili anche se difficili, che mostra un fermento intellettuale e passionale.

È una speranza vana, dal momento che, anche se su scala intellettuale diversa, il rifiuto dell’associazionismo cattolico va di pari passo con il rifiuto di assumere posizioni costruttive nella società civile. Conta il “particolare” e l’ideologia è quella del massimo proprio interesse.

Il “non expedit” papale in una situazione di innata e vissuta anarchia, frutto della assoluta mancanza di una qualsiasi autorità statale, non viene tenuto in gran conto e le amicizie e le convenienze e gli interessi hanno più valore di una scomunica, atto non materiale e quindi percepito come senza valore, come senza valore morale era trasmigrare disinvoltamente da un “partito” ad un altro in relazione ai benefici ottenibili.

Il comportamento e l’azione degli alti prelati lascia interdetti. Troviamo valutazioni e posizioni contrastanti tra di loro ma che hanno quasi tutte un comune denominatore

che è quello del rifiuto dell'associazionismo cattolico. Tante chiacchiere, tanti convegni, tanti buoni propositi, allo scopo di non realizzare niente che potesse essere nuovo ed innovativo. Proprio come avveniva nella società laica.

Fa lodevole eccezione la parte nord della Calabria, il Cosentino. Non meraviglia. Questa parte della regione è stata immune dall'individualismo litigioso dei colonizzatori greci il cui DNA si trova tuttora nelle genti della Calabria meridionale ed è la meno isolata essendo a contatto con realtà diverse e più aperte.

Dicevo che il lavoro di Borzomati può essere preso come paradigma e come chiave di lettura della storia calabrese e credo di non avere fatto affermazioni irreali.

Chi vuole accostarsi a questa regione sappia che deve avere presente questo paradigma per comprendere, da ciò che è stata, ciò che è nel presente.

Non molto è cambiato e tutto è interpretabile con questa chiave di lettura.

E chi vuole veramente accedere alla realtà calabrese sappia anche, per come ci ha dimostrato Borzomati, che esistono tante Calabrie per quante sono le province, i circondari, le città, le cittadine, i borghi, i rioni, le vie, i calabresi.

<<ILLUMINAZIONI>>

Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

N. 13 Luglio – Settembre 2010

ISSN: 2037-609X



compu.unime.it