

NOVAS PERSPECTIVAS NOS ESTUDOS DE ITALIANÍSTICA

Livro produzido a partir do I Colóquio Internacional de Italianística da UFC

Rafael Ferreira
Yuri Brunello
Giuseppi Marci
(Orgs.)

Ficha Técnica

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof. Dr. Duilio Caocci (Univ. Cagliari)
Prof. Dr. Giuseppe Marci (Univ. Cagliari)
Prof. Dr. Marco Barone (UFPE)
Prof. Dr. Marinês Lima Cardoso (UERJ)
Prof. Dr. Rafael Ferreira (UFC)
Prof. Dr. Yuri Brunello (UFC)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Marco Barone (UFPE)
Prof. Dr. Marinês Lima Cardoso (UERJ)
Prof. Dr. Rafael Ferreira (UFC)
Prof. Dr. Yuri Brunello (UFC)

REVISORES

Revisão de Língua Portuguesa: Rafael Ferreira da Silva (UFC)
Revisão de Língua Italiana: Yuri Brunello (UFC)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Madjer de Souza Pontes
Nathan Matos
Talles Azigon

EDITORA

Substância

WEBDESIGNER/PROJETO GRÁFICO

Nathan Matos

ISBN

978-85-69643-05-0

ANO

2015

Sobre o Colóquio

A ideia de organizar o evento **I Colóquio Internacional de Italianística da UFC** em 2012, surgiu após o sucesso das I e II Semanas de Italianística em 2010 e 2011.

As primeiras Semanas de Italianística foram eventos basicamente locais, embora tenham contado também com a presença de professores externos à UFC como palestrantes.

Já o I Colóquio foi pensado para reunir também o público externo à UFC, de outras regiões do Brasil e também da Itália.

Os objetivos do evento foram, entre outros, fazer circular os estudos em Italianística; promover a divulgação da Língua, literatura e cultura italianas e suscitar reflexões e ações sobre o ensino e a pesquisa em Italianística.

O evento rendeu muitos frutos e um deles é o livro *Novas Perspectivas nos Estudos de Italianística*, que sela a parceria entre a Universidade Federal do Ceará e a Università degli Studi di Cagliari.

Os organizadores

Novas perspectivas nos estudos de italianística

*Novas perspectivas
nos estudos de italianística*

Giuseppe Marci
Rafael Ferreira
Yuri Brunello
(Org.s)

© Substância, 2015

Coordenação Editorial:

Madjer Pontes

Nathan Matos

Talles Azigon

Revisão:

Yuri Brunello e Rafael Ferreira

Diagramação e Projeto Gráfico:

Nathan Matos

Capa:

Estúdio Miragem

1ª edição, Fortaleza, 2015.

Nesta edição, respeitou-se o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Novas perspectivas nos estudos de italianística

Giusuppe Marci

Rafael Ferreira

Yuri Brunello

ISBN ---

1. Ensaaios 2. Literatura Italiana

I. Título CDD ---

Índices para catálogo sistemático

1. Contos: Literatura Brasileira B869

Editora Substância

substancia.com.br | contato@substancia.com

PREFÁCIO

Giuseppe Marci

Tradução de Rafael Ferreira da Silva

“Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago” [*Estamos todos na margem do mesmo lago*], diz Andrea Camilleri falando do Mediterrâneo: mas sem excluir a hipótese de que também o imenso oceano, o Atlântico, seja hoje um pouco menos vasto e que haja muito mais coisas que nos unem do que nos dividem.

Os problemas nos unem com certeza: aqueles – graves, mas superáveis com a boa vontade das mulheres e dos homens – da economia e da coexistência harmoniosa, da proteção do nosso pequeno/grande lago, o mundo, que pertence a cada ser vivo e que todo ser humano tem o dever de defender. Nesta empreitada nos ajuda a cultura, uma das alavancas mais importantes para ir ao encontro, conhecer e entender: descobrir juntos a explicação das coisas.

A Universidade Federal do Ceará (UFC) e a *Università di Cagliari* (Unica) trabalham conjuntamente há anos em um projeto relativo à língua, à literatura e à cultura italianas, desejando também poder desenvolver a colaboração com o estudo do rico universo cultural brasileiro.

O livro que apresentamos é um primeiro testemunho do *colóquio* ocorrido e compreende uma coletânea de contribuições dedicadas a autores italianos, de Dante a Leopardi, aos *novecenteschi* Buzzati, Camilleri, Morante, Moravia, Pasolini, Tabucchi, Wu Ming. Queremos considerá-lo uma prévia do quanto podemos fazer no futuro, quando o projeto de

colaboração entre as duas universidades tiver adquirido, como desejamos, volume e continuidade.

Prefazione

Giuseppe Marci

“Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago” (“*Estamos todos na margem do mesmo lago*”), dice Andrea Camilleri parlando del Mediterraneo: ma senza escludere l’ipotesi che anche il vasto Oceano, l’Atlantico, sia oggi un po’ meno vasto e più cose ci uniscano di quelle che ci dividono.

I problemi, sicuramente, ci uniscono: quelli – gravi, ma risolvibili con la volontà delle donne e degli uomini – dell’economia e della coesistenza armoniosa, della tutela del nostro piccolo/grande lago, il mondo, che appartiene a ciascun vivente e che ognuno ha il compito di difendere. In questa impresa ci aiuta la cultura, una delle leve più importanti per incontrarsi, conoscere e capire: trovare insieme la spiegazione delle cose.

L’Universidade Federal do Ceará (UFC) e l’Università di Cagliari (Unica) lavorano congiuntamente da anni a un progetto riguardante la lingua, la letteratura e la cultura italiane, anche auspicando di poter sviluppare la collaborazione con lo studio del ricco universo culturale brasiliano.

Il libro che presentiamo è una prima testimonianza del *colloquio* avviato e comprende una raccolta di contributi dedicati agli autori italiani, da Dante a Leopardi, ai novecenteschi Buzzati, Camilleri, Morante, Moravia, Pasolini, Tabucchi, Wu Ming. Vogliamo considerarlo un’anticipazione di quanto potremo fare, in futuro, quando il progetto di

collaborazione tra le due Università avrà acquistato, come auguriamo, spessore e continuità.

Artigos em português

A PERSONAGEM MATERNA MARIAGRAZIA NO ROMANCE *GLI INDIFFERENTI* DE ALBERTO MORAVIA

Andréa Cabral de Souza GOMES¹

Neste artigo, será discutida a representação literária da figura materna e a sua importância como figura central da família, observando a desconstrução da mesma na obra do escritor italiano Alberto Moravia.

O escritor romano Alberto Pincherle nasceu em 1907, ficou conhecido como Moravia e lançou o seu primeiro romance em 1929. Esta obra, intitulada *Gli Indifferenti*, foi considerada por muitos críticos italianos como sendo a precursora do movimento *neorealista*, tendo sido tomada por modelo para as narrativas das décadas de 1940 e 1950. A partir dessa primeira narrativa, o escritor romano teve uma grande atuação em diversos campos artísticos, como a literatura, o cinema e o teatro.

Pode-se dizer que o romance *Gli Indifferenti* traz uma análise moral que representa a sociedade burguesa do fascismo italiano. Esta obra é formada por um grupo de personagens provenientes do mundo burguês, que se recusa a reconhecer as

¹ Doutoranda em Letras Neolatinas/UFRJ.

aparências nas quais vivem, em uma atmosfera de contraste entre si, não podendo ser honestos com eles mesmos.

Sobre estes personagens do romance moraviano, o crítico literário Edoardo Sanguinetti declara:

[...]Il personaggio di Moravia non è più il personaggio tipico del tradizionale romanzo borghese, frutto di una proiezione ideologica univoca e compatta, non è più un eroe in cui si configurino, tipicamente, valori positivi o negativi nettamente determinati. La tensione eroica [...] crolla [...] per dissolversi [...] in una ambigua indifferenza etica.²

Para o crítico Cesare Segre (2004, p.28), “Moravia usa un linguaggio quotidiano com molti dialoghi, dedica un’attenzione totale ad ambienti e oggetti, è solo preso dal suo tema³”. O tema usado pelo literato foi o da família.

O autor descrevia a sociedade burguesa dos anos do fascismo italiano, relatando o fracasso familiar, por meio de uma mãe em estado de alienação e da não comunicação entre os personagens, a

² Introdução de Edoardo Sanguinetti para *Gli Indifferenti*. (Moravia 2001, p. XVII). “[...] o personagem de Moravia não é mais o personagem típico do romance tradicional burguês, fruto de uma projeção ideológica unívoca e compacta, ele não é mais um herói em que configuram os valores positivos ou negativos claramente determinados. A tensão heróica, que embora exija ser caracterizada, aqui cede às raízes do conflito, para dissolver-se espontaneamente em uma ambígua indiferença ética”. (Tradução nossa.)

³ “Moravia usa uma linguagem do cotidiano com muitos diálogos e com uma dedicação ao ambiente e aos objetos, absorvido no seu tema”. (Tradução nossa)

preocupação de todos os personagens com a manutenção do *status* social e, ainda, a indiferença do sentimento materno.

Tal descrição despertou a precaução dos líderes fascistas, pois desmistificava a família burguesa italiana, expondo minuciosamente o falso moralismo que existia do regime ditatorial fascista que veiculava uma imagem positiva da família.

Em uma entrevista ao jornalista Elkann (2000, p.276), o escritor romano explica o mote da escolha pelo tema da família, informando que *“il nucleo familiare è un microcosmo in cui, come si dice, si specchia il macrocosmo. Cioè nel quale tutto ciò che è particolare e privato è costretto dal carattere dell’istituzione familiare a convivere con tutto ciò che è sociale e pubblico”*⁴.

Na literatura, de forma geral, as representações das personagens femininas/maternas e, por conseguinte, da família têm a sua composição embasada em modelos resultantes de processos históricos e culturais desde a época de Platão.

A família é um fator preponderante para a congregação do indivíduo na sociedade. Não é por acaso que o fascismo italiano tem na família, uma das células fundamentais para a sociedade daquela época, centradas na figura da mãe. Por este motivo, é a mãe o núcleo desta célula e a sua ausência “embaraça” a unidade familiar.

⁴ “O núcleo familiar é um microcosmo em que se espelha o macrocosmo. Isto é, tudo o que é particular e privado é característico da instituição familiar a conviver com tudo o que é social e público”. (Tradução nossa)

Nesse sentido, Platão, na obra *A República*, é o precursor para a identificação das características dos arquétipos mulher/mãe na sociedade helênica, pré-determinando o papel dela. Assim, ele construiu a noção e a fundamentou no entendimento da mulher como o elemento centralizador da família. Essa concepção perdurou e perdura, nas sociedades, ao longo da história.

A construção platônica de idealização da mulher e da figura materna atravessou o tempo, tendo sido repetida na literatura e na sociedade por estudiosos e pensadores. Nessa repetição, foram sendo reafirmadas as posições preconceituosas em relação ao feminino, tendo sido observado em *A República*, a mulher como um objeto ativo com finalidade de reprodução dentro de um determinado período de tempo, e sido concebido ainda como um ser humano menor, quer moral, quer intelectualmente.

Assim, pode-se observar que desde os tempos de Platão, o *éthos* da *polis* grega caracterizava a mulher com a função de procriar e de cuidar da prole, da casa e do marido. Isto é evidente no seguinte trecho de Platão (2012, p.152): “As mulheres todas serão comuns a todos esses homens e nenhuma coabitará, em particular, com nenhum deles; e por sua vez, os filhos serão comuns e nem os pais saberão quem são os seus próprios filhos, nem os filhos, os pais”.

O papel da mulher e do homem na sociedade permaneceu bem definido desde os primórdios da história. À mulher cabe a

educação dos filhos e o bem-estar da família, já aos homens compete o sustento, devendo ser o provedor da família e, muitas vezes, da comunidade em que vive, tendo de assumir o dever de “chefe de família”.

Esse papel do masculino manifesta-se na sociedade por meio do patriarcado e sublinha a submissão da mulher pelo homem. Tais valores éticos cristãos tinham a intenção de manter as mulheres em seu papel definido somente no âmbito familiar, ou seja, na esfera dos afazeres domésticos. Por isto, a dominação de homens sobre as mulheres configura-se como uma questão social, cultural e social, conforme é apontado por Bourdieu (2011, p.16).

Desta maneira, nessas sociedades não havia dúvidas sobre a função das mulheres onde viviam, já pré-determinada desde o nascimento. Assim, o objetivo de vida era o matrimônio e a continuidade da família por procriação. As que não fossem capazes de procriar eram “simplesmente” abandonadas pelo marido e rejeitadas pela sociedade.

Também a respeito desse assunto, Bourdieu (2011, p.105) afirma que:

[...] teríamos que levar em conta o papel do Estado, que veio ratificar e reforçar as prescrições e as proscições do patriarcado privado com as duas de um patriarcado público, inscrito em todas as instituições encarregadas de

gerir e regulamentar a existência quotidiana da unidade doméstica.

Ao longo dos séculos, a maternidade fora indicada por vários autores como a função principal da mulher. Ela era o núcleo da célula familiar. Sendo assim, a função de ser mãe representava a realização pessoal, a plenitude e a aquisição de prestígio na sociedade. Essa descrição está nos textos clássicos desde os tempos platônicos.

Na cultura italiana, a “*mamma*” foi consolidada como uma figura imagética que se traduz na luta pela família e na proteção da prole, sem perder a ternura. Esta figura imaginária chegou até os tempos atuais por intermédio do teatro, da literatura e do cinema.

Assim, a teoria do patriarcado concretizou-se na sociedade a partir do cristianismo e do catolicismo, reforçando a função procriadora da mulher. Esta teoria atravessou muitos séculos, tendo sido preconizada pela Igreja, foi também utilizada por estados autoritários, como no caso específico da Itália, pelo regime ditatorial fascista de Benito Mussolini.

Desta maneira, o ditador fundamentou as suas convicções na predominância do homem em relação à mulher. Segundo Perrot (2012, p.72), nesses estados totalitários, como foi na Itália, havia uma política demográfica natalista, favorável às famílias numerosas e às mulheres que atuassem no espaço privado.

Um dos conceitos enraizados pela ideologia patriarcal fascista era a educação familiar transmitida por meio das escolas criadas por Benito Mussolini com os cursos para prendas do lar e, especialmente, para a educação dos filhos e a maternidade. As mulheres teriam uma única preocupação: a finalidade de procriar para formar uma nação numerosa.

O regime fascista de Benito Mussolini necessitava da colaboração das mulheres para a criação de uma Itália fascista, portanto utilizou de diversos meios para aumentar a taxa de natalidade: instituiu no âmbito da reforma social a criação da ONMI (*Opera Nazionale per la maternità ed Infanzia*⁵), a isenção do pagamento do imposto para as famílias com pelo menos dez crianças, um prêmio em dinheiro para a mãe mais fecundante – todos esses benefícios com o objetivo de ajudar a mãe e sua prole.

Essas noções de família e de formação do indivíduo são utilizadas pela ditadura de Mussolini, que por meio de propaganda resgatou a memória de glória da identidade italiana em que relembrava a grandeza do Império Romano.

Assim, o feminino postulado pelo Fascismo deveria obrigatoriamente abandonar os valores da sociedade europeia do século XX e aceitar a ideologia do regime fascista cujo maior objetivo

⁵ Obra Nacional para a Maternidade e a Infância.

era estabelecer os papéis precisos dentro da família e da sociedade civil italiana.

O tema do papel da mulher na sociedade, segundo Bourdieu, é determinado pela dicotomia cultura e natureza. A natureza é que define o ser masculino ou feminino, desde o nascimento à vida em sociedade; do homem, a força/poder, e, da mulher, a fragilidade/maternidade. O homem age na esfera pública e a mulher, no privado.

Estas questões, no romance *Gli Indifferenti*, não estão presentes, uma vez que a personagem Mariagrazia rompe o modelo da mãe ideal, postulado pelos escritos platônicos, que chegaram até o século XX.

Esta personagem feminina moraviana subverteu os modelos da sociedade patriarcal e do simbolismo da figura materna, não constituindo, dessa forma, a célula da sociedade – a família.

No romance *Gli Indifferenti*, o tema principal é a alienação do homem, o afastamento da sociedade e da fragilidade dos relacionamentos. Esta fragilidade está presente na relação maternal entre Mariagrazia e seus filhos. Nesse romance, há cinco personagens: a mãe Mariagrazia, os filhos Michele e Carla, o amante da matriarca, um empresário chamado Leo, e Lisa, a amiga de Mariagrazia. As relações entre os personagens são reveladas desde as primeiras páginas do romance e o tema principal *Gli Indifferenti*, é a relação de

indiferença entre eles. Esta indiferença se transforma em uma aceitação passiva da realidade da vida hipócrita e uma total falta de comunicação.

Nesse romance, é delineada a desintegração de uma família da alta burguesia, a qual é indiferente aos valores morais, visto que há falsidade nos comportamentos e uma incapacidade de realizar escolhas.

O romance é ambientado em 1929, ano da ditadura fascista. A história se passa principalmente na luxuosa mansão de Mariagrazia. A família Ardengo é uma família aristocrática falida com uma grave crise econômica e será forçada a entregar a casa para o amante de sua mãe, Leo Merumeci.

É interessante notar que esses cinco personagens, no decorrer da história, apresentam o seu olhar, ou seja, as suas reflexões, focadas sobre os fatos narrados, sem, no entanto, assumirem uma atitude que possibilite uma mudança de comportamento deles na narrativa. As atitudes desses personagens retornam ao mesmo ponto de partida, sem que nada tenha sido resolvido.

A personagem materna busca a qualquer preço defender a sua posição social, uma vez que é representante da velha aristocracia que vive em um mundo de luxo apesar de a sua realidade econômica ser precária.

A sua maior preocupação é manter as aparências frequentando os mesmos ambientes de antes de sua falência, por isso, não percebe as investidas de seu amante em relação à sua filha. Mariagrazia é uma mulher de meia idade, que se importa apenas com a própria beleza, em manter o *status* social e com o seu amante. Existe uma relação de incomunicabilidade com os filhos e isso gera sentimentos de desvalorização da figura materna.

Estes sentimentos são expressos pelas personagens Michele e Carla em relação à Mariagrazia, por quem os filhos não nutrem nenhum amor, respeito ou menor demonstração de afeto, o que conduz a uma relação desastrosa entre mãe e filhos.

A matriarca da família não é descrita fisicamente, mas somente a maneira de pentear-se e maquiar-se, sendo apresentada como tendo um comportamento inseguro e indeciso. Além disto, a sua aparência, descrita por meio das roupas de cores vivas, reflete uma máscara estúpida e patética. A personagem é uma pessoa insegura e ciumenta, como percebe-se no trecho⁶ “*Mamma è gelosa di te*” disse *guardandolo*; “*per questo ci fa a tutti la vita impossibile.*”⁷

Mesmo sendo um símbolo de decadência, a figura materna dessa obra moraviana está preocupada com as aparências. Por este

⁶ Moravia (1993, p.10)

⁷ “A mamãe tem ciúmes de você” disse Carla, olhando para ele “Por isso nos torna a vida impossível”.

motivo, não enxerga as investidas de seu amante em sua filha Carla. Os filhos de Mariagrazia têm repulsa pelo papel que a matriarca tenta representar na sociedade de mãe cuidadora e zelosa com os filhos.

A máscara citada acima, utilizada pela matriarca da família Ardengo, é uma representação da personagem na sociedade. Ela se disfarça e não mostra quem é verdadeiramente para as pessoas que estão ao seu redor.

A máscara e a face foram inspirações do escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), noções que vieram do *teatro del grottesco*. Nesse teatro, ele utiliza recursos épicos narrativos para explicar a máscara que reflete o externo, evidenciando que o homem é escravo dos preconceitos e do condicionamento social e familiar, sendo que a face representa o indivíduo. Nesse sentido, a sociedade exige a certeza e tenta aprisionar o homem em seus conceitos fictícios e a aparência é modelada pelo eu dos outros.

Outra personagem, Lisa, também que vive de aparência na história moraviana, mesmo estando falida após ter tido suas joias levadas pelo seu marido e também ter tido um relacionamento com Leo Merumeci, apaixonou-se por Michelle, sendo incapaz de ser correspondida pelo jovem, e estando por isso, desiludida. A personagem mantém uma relação de ciúme e inveja em relação aos Ardengo e a Merumeci.

Por meio dos discursos de Michele e Carla, podemos analisar a relação entre a mãe e os seus filhos. O filho da personagem Mariagrazia, Michele, faz reflexões em que se percebe a falsidade em que estão mergulhadas a sua vida e sua família, sendo um personagem indiferente a tudo, mesmo sabendo que tinha perdido a sua casa para Leo. *“Perchè sorrido?” egli ripeté. Perchè tutto questo mi è indifferente... e anzi quasi mi fa piacere.*”⁸ Embora o odeie tem admiração pela riqueza do amante de sua mãe.

Michele é a personagem principal do romance. É interessante destacar o aspecto psicológico dele na narrativa, pois se apresenta sempre de mau humor e indiferente à vida. Dentre os Ardengos, é o único capaz de perceber a ruína moral e financeira da família, além disso, é o único que percebe a falta de amor maternal. No entanto, é incapaz de tomar qualquer atitude; apenas consegue refletir sobre a situação em que está inserido. A sua relação com a figura materna é de desprezo. Na citação a seguir percebe-se o pensamento de Michele sobre a própria mãe.

Per un instante, senza parlare, egli la guardò: “daresti un dispiacere a tua madre,” si ripeteva e la frase gli pareva a un tempo ridicola e profonda. “Ecco” egli pensò con un disgusto superficiale; “si tratta di Leo [...] del suo amante [...] eppure ella non esita a tirare in ballo la sua qualità di madre.” Ma la frase era quella: “daresti un dispiacere a tua madre”, ripugnante e inconfutabile, distolse gli

⁸ Porque sorrio?-repetiu ele- Porque tudo isto me é indiferente...e até quase me dá prazer.(Ibid, p.21)

occhi di quella faccia sentimentale; dimenticò ad un tratto tutti i suoi propositi di sincerità e di collera: “E in fin dei conti” penso “tutto mi è indifferente”. [...](Moravia 2001, p.27)⁹

O relacionamento materno no decorrer do romance se constrói pelo olhar dos filhos e, sobretudo, da amiga Lisa:

Lisa stette per un instante ad ascoltare sopra pensiero quell’eco, poi guardò Mariagrazia; si meravigliò; era mai possibile che quella faccia adirata e gelosa riflettesse... l’amor materno? E che capisce d’amor materno era quello che faceva incollerire sino a quel punto una donna che non si era mai mostrata eccessivamente tenera coi i figli suoi ? O non era piuttosto gelosia camale, gelosia d’amante... Improvvisamente capì: il primo sentimento fu di sollievo; poi guardò la madre e il dubbio le tornò. (Moravia 2001, p.185)¹⁰

Outra personagem é Carla, bonita e sensual. Ela está cansada da vida e das mesmas situações, pobre e vítima de um estado

⁹ Durante um instante, sem falar, ele olhou-a. “Darias um desgosto a tua mãe”, repetia ele para consigo, e a frase parecia-lhe ao mesmo tempo ridícula e profunda. “Pois é” pensou, com uma repugnância superficial, “trata-se de Leo... do seu amante... e, contudo, ela não hesita em meter na dança a sua qualidade de mãe” Mas a frase era aquela: “darias um desgosto a tua mãe”, repugnante e irrefutável; desviou os olhos daquela cara sentimental, esqueceu de repente todos os seus propósitos de sinceridade e de cólera. “E no fim das contas”, pensou “tudo me é indifferente... (Moravia 1993, p.32)

¹⁰ Lisa ficou um instante a ouvir, meditativa, aquele eco, e fitou depois Mariagrazia; admirou-se; seria possível que aquele rosto encolerizado e ciumento refletisse... o amor materno? E que espécie de amor era aquele que fazia encolerizar a tal ponto uma mulher que nunca se mostrara excessivamente terna com os filhos? Ou não seria antes um ciúme camal, ciúme de amante? ... De repente, compreendeu: o primeiro sentimento foi de alívio; depois fitou a mãe e a dúvida voltou-lhe (Moravia 1993, p.175)

de prostração. Ela é obcecada pela necessidade de mudar a sua vida e tenta fazê-lo através de seu corpo, da sua sensualidade. Por isso, decide ir se relacionar com Leo, o amante de sua mãe, uma vez que percebe que é a única saída para resolver a sua existência monótona.

A filha da matriarca apresenta a sua vida sem perspectiva e acaba por reproduzir o mesmo papel da mãe em busca de manter a posição social. A jovem passa a ver no amante da mãe a única possibilidade de uma vida melhor e acaba cedendo às investidas de Leo Merumeci. Observa-se, no trecho abaixo, também, a competição entre mãe e filha em relação ao amante:

“Non è strano?” si diceva; “domani mi darò a Leo e così dovrebbe incominciare una nuova vita... e appunto domani è il giorno in cui sono nata” si ricordò di sua madre; “ed è col tuo uomo” penso “ed è col tuo uomo, mamma che andrò”. Anche questa ignobile coincidenza, questa sua rivalità con la madre le piaceva; tutto doveva essere impuro, sudicio basso, non doveva esserci né amoré né simpatia, ma solamente un senso cupo di rovina. (Moravia 2001, p.37)¹¹

A personagem Carla, como a matriarca da família Ardengo, sofre a dominação masculina do amante da sua mãe. É a dominação financeira que leva as duas personagens ao sexo; desta forma, ambas

¹¹ “Amanhã, dar-me-ei ao Leo e devia começar assim uma vida nova... e é exatamente amanhã o dia em que nasci” Lembrou-se da mãe; “e é com o teu homem”, pensou, “com o teu homem, mamãe, que irei”. Até aquela ignóbil coincidência, aquela sua rivalidade com a mãe lhe agradava; devia ser tudo impuro, sujo, baixo, não devia haver nem amor nem simpatia, mas somente um sentimento escuro de ruína (Moravia 1993, p.43)

conseguem manter a posição social em que sempre estiveram. Assim, as duas se tornam o *locus* do exercício do poder masculino, no caso específico de Leo Merumeci.

A dominação masculina exercida sobre as personagens pode ser confirmada por Bourdieu (2011, p.31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.

A estrutura familiar representada no romance moraviano apresenta um perfil que rompe com o moralismo social difundido por Mussolini, propagado no fascismo. Moravia traz em sua obra uma classe média dominada por ideais materialistas, como o sexo e o dinheiro, livres de qualquer valor ideal.

A sociedade na época de *Gli Indifferenti* é descrita pelo escritor romano em uma entrevista ao jornalista Alain Elkann (2000, p.32), no trecho que segue:

l'unica cosa che si vede veramente in quel romanzo; una società ambiziosa, ignorante e bovaristica, ancora legata ai pregiudizi della borghesia di provincia. Era la piccola

borghesia di un paese povero, poverissimo, che da secoli moriva di fame”.¹²

No romance *Gli Indifferenti*, as personagens não possuem uma descrição física; tem-se uma análise das personagens de acordo com os monólogos interiores, por meio dos quais são percebidos os costumes e os interesses de cada um.

Desta forma, a matriarca da família é descrita não pela sua aparência física, mas sim pelo seu carácter. Como vemos em Moravia (2001, p.32): “[...] *Con suo passo malsicuro; e nell’ ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica*”¹³ e “[...] *di quella faccia molle e dipinta una maschera pietrificata in un’espressione di patetico smarrimento [...]*”.¹⁴

Mariagrazia representa um aspecto da decadência burguesa que está gradualmente perdendo todos os laços com a realidade autêntica da vida. O seu papel é o de alguém que percebe a deriva, afundando, mas não menciona qualquer reação para evitar a falência.

¹² A única coisa que se vê verdadeiramente neste romance é uma sociedade ambiciosa, ignorante e bovarística, ainda ligada aos preconceitos de uma burguesia provinciana. Era uma burguesia pobre, paupérrima que há séculos morria de fome. (Grifo nosso)

¹³ [...] no seu passo pouco firme, e, na sombra, a cara imóvel, de traços indecisos e de cores vivas, parecia uma máscara estúpida e patética. (Moravia 1993, p.37)

¹⁴ [...] daquela cara mole e pintada uma máscara patrificada numa expressão de desânimo patético [...] (Ibid, p.37)

Preocupada com a situação financeira, não percebe o mundo ao seu redor, a raiva e o nojo que causa em seus filhos com suas cenas de ciúme, não percebe as intenções ambíguas de Leo com a sua filha, nem a perda moral de seu filho Michele.

O processo de desconstrução da figura materna é constante na obra, já que a personagem é presa a tabus sociais e condicionada à imposição de bons costumes da época, sendo que, ao mesmo tempo, tinha um amante, que representava para ela a saída para os problemas financeiros da própria família.

A personagem materna sabe que a hipoteca da sua casa está se esgotando e não há a possibilidade de ela e de seus filhos se acostumarem com um estilo de vida mais modesto. Para a matriarca da família Ardengo, é inconcebível viver na pobreza, por isso depende de sua relação com Leo, na esperança de esse relacionamento poder salvá-la de seu futuro incerto.

Mariagrazia é construída pelo seu discurso e por intermédio dele; somada aos seus trejeitos pode-se analisar os traços que constroem o caráter maternal. A figura materna na obra moraviana não reconhece o seu declínio físico de mulher madura e também o social, vivendo apenas a falsidade da sociedade com suas conveniências sociais.

Outro traço característico dessa personagem é a valorização da riqueza, sobretudo, na figura de seu amante Leo, já que ele a

“mantém” em uma sua situação financeira estruturada. Isso a faz assumir um posicionamento a favor de seu amante e contra os filhos.

non si può mica dir sempre la verità in faccia alla gente...
le convenzioni sociali obbligano spesso a fare tutto
l'opposto di quel che si vorrebbe... se no chi sa dove si
andrebbe a finire. (Moravia 2001, p.55)¹⁵

O romance do escritor *Moravia* caracteriza uma forma de violência dominadora e opressora, isto é, trata-se de uma violência “psicológica”, a qual Mariagrazia exerce sobre os filhos.

[...] daresti un dispiacere a tua madre, si ripeteva [...]

No, non scusarti, osservò a questo punto Lisa che aveva seguito la scena con la più grande attenzione, tutti la guardarano: “Ti ringrazio tanto, Lisa” continuò la madre offesa e teatrale; proprio tanto di alzarmi contro mio figlio. [...] Ho fatto quel che avete voluto, disse bruscamente e ora permette che vada a dormire perchè sono stanco. Girò su sè stesso come una marionetta e senza salutare nessuno uscì nel corridoio. (Moravia 2001, p.27-28)¹⁶

Sobre esse aspecto, Bourdieu (2007, p.7) esclarece que

¹⁵ Não se pode de maneira nenhuma dizer a verdade na cara das pessoas... as conveniências sociais obrigam muitas vezes a fazer o contrário do que se desejaria... se não fosse assim quem sabe onde iríamos acabar. (Moravia 1993, p.60)

¹⁶ [...]daria um desprazer a tua mãe, se repetia[...]

- Não, não te desculpe - observou nesta ocasião Lisa que tinha observado a cena com a maior atenção, todos a olharam. - Agradeço-te muito, Lisa - interveio a mãe, ofendida e teatral – mesmo muito, por incitares o meu filho contra mim. [...]. Eu fiz o que você queria, disse bruscamente e agora permite que eu vá dormir porque estou cansado. Girou sobre si mesmo como fantoche e sem cumprimentar ninguém, foi para o corredor. (Ibid, p.27)

Chamo de violência simbólica, violência suave, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias [...] simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento.

Mariagrazia exerce a “violência simbólica” sobre Carla e Michele. A situação é percebida pelo sentimento de rejeição dos filhos em relação à própria mãe e também por Lisa.

Michele era di cattivo umore: gli avvenimenti della sera avanti gli avevano lasciato un malcontento ipocondriaco; capiva che bisognava una buona volta vincere la propria indifferenza e agire; senza alcun dubbio l'azione gli veniva suggerita da una logica estranea alla sincerità; amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva...ma che importava? (Moravia 1979, p.190)¹⁷

A matriarca é a representação contrária aos atributos da mãe estabelecida pela estrutura família tradicional, assumindo um papel decididamente contrário do fascismo de Benito Mussolini.

Assim, pode-se afirmar, como visto anteriormente, que o caráter de Mariagrazia não pode ser interpretado dentro de um modelo

¹⁷Michele estava de mau humor: os acontecimentos da noite anterior haviam-lhe deixado um descontentamento hipocondríaco; compreendia que era preciso vencer, de uma vez por todas, a própria indiferença e agir, a ação era-lhe sem dúvida sugerida por uma lógica estranha à sinceridade; amor filial, ódio contra o amante de sua mãe, afeto familiar, tudo isto eram sentimentos que não conhecia... mas que importava. (Moravia 1993, p.180)

tradicional de família patriarcal, nem como um representante do padrão maternal da propaganda fascista italiana da primeira metade do século XX. Nesta narrativa moraviana ocorre a desvalorização do papel da imagem materna.

Para concluir, o romance *Gli Indifferenti* indica a perda dos ideais de família tradicional. O ponto de partida é a crise dos valores da sociedade no século XX. Os cinco personagens do romance vivem sem sentimentos e imersos em uma hipocrisia. Carla e Michele são as almas do romance que demonstram em uma primeira tentativa de revolta contra a situação em que viviam. Mas, a sociedade corrupta acaba corrompendo os filhos da matriarca e o caráter de Mariagrazia escapa ao arquétipo da mãe, não sendo um personagem típico dos romances burgueses tradicionais. Ela age de acordo com seus sentimentos sugestionáveis.

Portanto, o escritor romano Alberto Moravia descreve em seu romance *Gli Indifferenti* como os personagens buscam o seu sucesso, ou seja, dinheiro, *status* social, revelando o que importa. Para os personagens, não é a maneira como conquistar e sim alcançar. Tudo nessa sociedade é cômico e falso, pois não há sinceridade e autenticidade nos sentimentos.

Referências Bibliográficas:

ASOR ROSA, Alberto. *Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARDOSO, Marinês Lima. O estudo das personagens da obra *Gli Indifferenti* de Alberto Moravia. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2005 p.64-84.

CERNIGLIARO, Maria Angela. *L'Italia è cultura*. Roma: Edilingua, 2010.

ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000.

MORAVIA, Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Bompiani, 1929

_____. *Os Indiferentes*. Tradução de Álvaro de Almeida. Rio de Janeiro: Edições Livros do Brasil, 1993.

PERROT, Michelle. *História das Mulheres no século XX*. Tradução de Claudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento, São Paulo: Ebradil, 1991. 4^o vol.

_____. *Minha história das Mulheres*. São Paulo: Contexto, Tradução de Angela M. S. Correa – 2^a edição. 2012.

PIAZZA, Ada Ruata & GLIOZZI, Giuliano. *Tuttostoria. Corso di storia e di educazione civica per la scuola media*. Torino: Petrini, 1989.

PLATÃO. *A República*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2012.

Como citar este texto:

GOMES, A. C. S. A personagem materna Mariagrazia no romance *Gli Indifferenti* de Alberto Moravia. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

PILADE: O TEATRO SEGUNDO PIER PAOLO PASOLINI

César Casimiro FERREIRA¹⁸

I-Introdução

Com este trabalho, pretende-se apresentar o universo do teatro escrito por Pier Paolo Pasolini (1922-1975) nos anos 1960 e 70. Inicialmente, atentaremos para suas seis tragédias teatrais; num segundo momento, consideraremos os aspectos mais significativos das ideias contidas no seu *Manifesto per un nuovo teatro* (1968). Deseja-se, assim, discutir a provável contribuição para o ato de se repensar a função do Teatro no século XX.

Por fim, dedicaremos-nos ao seu texto intitulado *Pilade* (1966-70), no qual o autor supracitado retoma e valoriza a tradição do teatro grego. Partindo da trilogia *Oresteia* de Ésquilo, Pasolini cria uma continuação ideal para a história com a qual é possível se fazer uma leitura moderna.

A produção artística de Pier Paolo Pasolini engloba diversas áreas das artes, como a literatura, tanto na prosa como na poesia, o cinema, nos seus diversos níveis de produção, a crítica social, política

¹⁸ Doutor em Letras Neolatinas/UFRJ.

e linguística, entre outras tantas funções que exerceu. Todavia, no seu incansável desejo de expressão, não poderia deixar de produzir peças para o teatro, e, assim, em 1965, começa a se escrever suas primeiras peças teatrais reconhecidas. Na base de sua criação está o teatro grego, com o seu grande valor para as artes dramáticas:

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos.¹⁹

A importância do teatro grego na formação da produção artística de Pasolini é considerável. Não apenas nas tragédias teatrais, que trataremos mais adiante, mas, também em suas demais criações. Sendo a Grécia o berço do teatro, o autor foi buscar sua base de leituras nos textos clássicos. Como lemos a seguir, é ao povo helênico que devemos toda a nossa tradição teatral:

O teatro é uma forma de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Do mundo conceptual religioso comum e da célebre herança dos

¹⁹ Berthold (2004, p.103).

heróis homéricos, surgiram os Jogos Olímpicos, Ístmicos e Nemeanos, assim como as celebrações culturais do santuário de Apolo de Delfos - todos eventos que preservavam uma solidariedade que sobrepujava as facções políticas.²⁰

Assim, Pasolini dedica a sua produção teatral a escrever textos modernos que podem ser interpretados como uma leitura ainda atual, como a análise do modo de vida econômico e social, os mecanismos de exclusão e preconceitos presentes em nossas sociedades ocidentais. Todavia, ele mostra que se inspirou nos mitos gregos, nas tragédias de Ésquilo, Sofócles, etc, mostrando a importância da nossa conexão com o mundo antigo.

2-O teatro de Pasolini

Em 1965, entre março e abril, Pasolini esteve internado num hospital, depois de um mal-estar: uma úlcera o deixou convalescente durante algumas semanas. Foi nesse período que decidiu escrever os textos teatrais. Como o próprio Pasolini (1988, p.7) afirma:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto

²⁰ Berthold (2004, p.104).

Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Siccome queste tragedie sono scritte in versi, probabilmente avevo bisogno d'un pretesto, di interposte persone, cioè di personaggi, per scrivere in versi. Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65²¹.

Pasolini escreveu, no total, seis tragédias teatrais, a seguir indicadas: a primeira, *Orgia* (1966-70), tem como protagonista um homem da média burguesia, nascido ou tornado na infância “diferente”; nunca quisera analisar a sua “diferença”, mas a renegou ao aceitar a repressão da sociedade. Viveu sua característica de maneira velada; era um sadomasoquista com sua esposa, de quem tinha o consentimento para seus atos; maltrata-a, planejando (talvez somente como fantasia sexual) assassiná-la junto com seus filhos e, antes disso, fazê-la ser possuída por um grupo de homens. A mulher, que se afastara das normas sociais, tornará real o sonho do marido, matando com uma faca os seus filhos e, em seguida, jogando-se, junto aos corpos, num rio.

²¹ “Em 1965 tive a única doença da minha vida: uma úlcera muito grave, que me deixou no leito por um mês. Durante o início da convalescência, li Platão e foi isto que me instigou a escrever através de personagens. Além disso, naquele momento tinha esgotado a minha primeira fase poética e havia um tempo que já não escrevia poesias em versos. Visto que estas tragédias são escritas em versos, provavelmente tinha a necessidade de um pretexto, de pessoas interpostas, para escrever em versos. Escrevi estas seis tragédias em pouquíssimo tempo. Comecei a escrevê-las em 1965 e praticamente as terminei em 1965”. (Tradução nossa)

Ficando sozinho, o homem vai à casa de uma jovem e, a exemplo do que fazia com a esposa, começa a torturá-la, mas sem o seu consentimento, dessa vez. Enquanto a agride, sente um mal-estar e desmaia. A jovem consegue libertar-se e fugir, da forma em que se encontrava, deixando suas roupas espalhadas pelo chão. Ao recobrar os sentidos, ele olha aquelas roupas e decide se suicidar, como fizera sua esposa, em um protesto existencial contra a hipocrisia repressora da sociedade: maquia-se, veste-se com as roupas deixadas pela jovem e se enforca. Desejava que os policiais e vizinhos o encontrassem vestido de mulher: “si troveranno davanti un fenomeno espressivo / indubbiamente nuovo, così nuovo da dare un grande scandalo / e da smerdare, praticamente, ogni loro amore”.²²

Em *Pilade* (1966-1970), a segunda obra teatral de Pasolini, as personagens Orestes e Pílates representam o defensor da razão, o primeiro, e a luta em defesa dos explorados, o segundo. Electra faz parte do amor à autoridade tradicional. Orestes, para derrotar o exército de Pílates, se une estrategicamente a Electra. Mas, a vitória final será novamente de Orestes, com a Nova Revolução de toda a cidade, que culmina no bem-estar geral. Pílates e Electra ficam sozinhos, desesperadamente aliados e derrotados. Pílates tem, de qualquer

²² Pasolini (1988, p.592). “Se encontrarão diante de um fenômeno expressivo / sem dúvida novo, tão novo que provocará um grande escândalo / e envergonhará, praticamente, todo o seu amor”. (Tradução nossa)

forma, ao fim, amadurecida a consciência da sua culpa, que foi a de desejar o poder tomando o lugar de Orestes.

Affabulazione (1966-1970), a terceira peça, versa sobre a relação conflituosa entre um pai de classe média e seu filho. A tragédia trata da metamorfose de um burguês industrial de Milão, que, depois de um misterioso sonho do qual não consegue se lembrar, deixa cair a sua máscara de homem poderoso e irônico para se tornar uma pessoa neurótica em busca de Deus. Recordando-se do sonho, ele percebe que seu desejo é de ser tão forte, jovem e viril como seu próprio filho, do qual inveja a juventude. Ao fim, o protagonista desta tragédia mata seu filho e é condenado a vinte anos de prisão. Após cumprir sua pena, passará a ser um vagabundo, ajudado pelo espírito de seu filho morto, que continuará a não odiá-lo.

Porcile (1967-1972) inspirou Pasolini a realizar o filme homônimo. A história é constituída por dois episódios paralelos: o primeiro focaliza a vida de uma família alemã cujo pai fascista terá seu filho devorado por porcos; o segundo episódio narra a vida de um grupo de canibais que vaga pelas montanhas ao redor do vulcão Etna em busca de borboletas e carne humana, sendo, ao fim, condenados a morte. Nessa obra, “Pasolini faz um retrato metafórico nada alentador da degradação humana alastrada pelas sociedades de consumo, as quais não prezam o sentido e a essência do ser humano, mas apenas sua capacidade de consumo. É uma reflexão sobre o lema da era

capitalista: “Consumo, logo existo”. Embora pareça um tanto estranho e complicado de se entender, *Pocilga* nada mais é do que uma brincadeira do diretor, que utilizou temas incomuns como a antropofagia e a bestialidade, para criar uma obra puramente crítica e irônica sobre o assunto tão controverso que é o consumismo”²³.

Calderón (1967-1973), a quinta peça escrita por Pasolini, retoma o texto *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Nessa obra “se intercalam ou se enlaçam os dois níveis do sonho e da realidade”. O texto é dividido em episódios, e, ao nível de estruturas dramáticas, prevalecem personagens femininas como, por exemplo, Rosaura, que, em certa manhã, ao acordar no “Palácio de inverno”, não reconhece as pessoas e os lugares costumeiros e segue os conselhos da irmã, de “fingir”, pois ninguém iria libertá-la. Também, no sétimo episódio, Rosaura, acordando em um prostíbulo, não reconhece a irmã e os lugares habituais. Contudo, o interesse do autor vai para Sigismundo e Pablo, que não fazem parte dos membros “normais” da sociedade, que são líderes ou marginalizados. A estrutura do texto é condicionada pelos “*pater familias*” da velha burguesia falangista, os quais levam o nome explícito de “Basilio”. A mensagem última é a impossibilidade de se fazer uma revolução. É impossível a revolução dos estudantes, pois, como explica Basílio: ‘As crianças que há pouco brincavam na rua agora estão com vinte anos: e eu, pai, tenho

²³ Trecho adaptado da sinopse do DVD *Porcile*, *Cultclassicdvd*, 2010.

me servido delas para me livrar das minhas formas últimas e antigas. Ensinei-lhes a língua da revolta e da revolução. Arisquei muito. Agora, porém as retorno para mim, porque nenhuma contestação me parece sincera²⁴. Impossível também é a revolução dos operários, pois a esperança de serem livres e libertadores é “um sonho, nada mais que um sonho”. É esse o último verso da peça.”²⁵

Bestia da stile (1966-74), a sexta tragédia, tem como personagem principal um poeta tcheco, Jan. Talvez possa ser lida como a autobiografia do próprio Pasolini, que evoca sua juventude (seu amor pela região de Friuli e pelos camponeses) e seu engajamento intelectual e artístico ao valorizar uma língua popular, o friulano, sem tradição escrita; ainda, mostra sua desilusão com o “emburguesamento” de tudo e de todos, causado pelo aparente bem-estar trazido pelo consumismo. Existe também por parte de Jan a renúncia ao poder político, apesar do sucesso literário que lhe permitira ser eleito para o Parlamento por seus muitos admiradores. Durante os anos de luta, no final dos anos 1960, Jan, poeta comunista, vê-se desafiado por jovens que, possivelmente, não o entenderam: eles

²⁴ “I bambini che solo poco fa giocavano per le strade, ora si sono fatti vent’anni: e io, Padre, mi sono servito di essi per liberarmi delle mie forme ultime e antiche. Ho insegnato loro la lingua della rivoluzione. Ho molto rischiato. Ora però li riprendo con me, nessuna contestazione a me è sincera.” Pasolini” (1988, p.160).

²⁵ Albanese (1981, p.36).

queimam a sua imagem em reação à ocupação soviética pela Tchecoslováquia.

Finalizada a apresentação das tragédias escritas por Pasolini, passamos a seu *Manifesto para um Novo Teatro*.

3-Pasolini e seu *Manifesto para um Novo Teatro*

Pasolini, em seu *Manifesto per un nuovo teatro*, concebe uma forma diferente de fazer teatro, um programa polêmico e ao mesmo tempo criativo. Ele mesmo define o seu teatro como *teatro di parola*, porque escreve os seus textos em versos, uma linguagem expressiva, que exigiria uma interpretação e uma dicção muito complexas por parte dos atores. Assim, os textos do seu teatro não funcionariam, e até pareceriam ridículos, se fossem interpretados na linguagem da prosa, como no teatro tradicional, que é fortemente criticado por Pasolini. Igualmente, assim como o teatro de vanguarda, em sua opinião, seria insensatamente provocador com o excesso de gestualidade.

Com seu teatro, o autor queria colocar-se em contato direto e dialógico com um público que possuísse um nível cultural semelhante ao seu. Seriam os intelectuais verdadeiramente

apaixonados pela cultura, espalhados pela Itália e oriundos de várias classes sociais, os que poderiam repensar o seu texto.

Com o *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), Pasolini propõe o “teatro da palavra” em contraposição aos dois teatros típicos da burguesia: o teatro da tagarelice e o teatro do berro ou do gesto. A proposta de Pasolini é de um teatro de debate, de trocas de ideias, de luta literária e política, no plano mais democrata e racional possível. Com respeito aos destinatários, o público, este será constituído de grupos avançados da burguesia, isto é, dos milhares de intelectuais cujo interesse, ingênuo ou provincial, seja ao menos “real”. Através desses grupos o teatro da palavra poderá alcançar “realisticamente” a classe operária que de fato está em relação direta com os intelectuais avançados. Essa, para Pasolini, é uma noção tradicional e inelutável da ideologia marxista e com a qual tanto os heréticos quanto os ortodoxos tem que concordar. Portanto, no teatro de palavra não haverá “confirmações” de convicções burguesas ou antiburguesas, mas sim trocas de opiniões e ideias. O teatro de palavra, embora permaneça um “rito”, recusa-se em ser um “rito” teatral, um “rito” social, um “rito” político ou um “rito” religioso; ele é simplesmente um “rito cultural” e procura seu “espaço teatral não no ambiente, mas na cabeça”. Trata-se então de um teatro que coloca problemas e debate ideias, sem todavia propor soluções. É possível, de fato, que os textos sejam a “cânone suspenso”, isto é, apresentem o problema sem a pretensão de solucioná-los. Quanto à linguagem, deve ser ela a língua convencional: o italiano lido e escrito.²⁶

O manifesto é organizado de forma didática, como uma cartilha na qual quem quisesse produzir o seu teatro, o de Pasolini,

²⁶ Albanese (1981, p.19-20).

precisaria seguir as indicações assinaladas. Assim, deveria ter algo renovador, de certa forma, rompendo até mesmo expectativas porque o (novo) teatro que esperamos não pode existir, pois, se já temos uma ideia de texto, iremos sempre compará-lo ao teatro antigo. Para o autor, as novidades não são nunca ideais, mas sempre concretas: “Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell’ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c’è già”.²⁷

Para assistirmos as representações do *teatro da palavra*, teríamos de ouvir mais do que ver, pois, segundo o manifesto, é uma “restrição necessária para compreender melhor as palavras que ouviremos, e então as ideias, que são os reais personagens”. Este *teatro da palavra* seria um incompatível com o teatro tradicional e, também, com aqueles que contestam o teatro tradicional. Pasolini definia o teatro moderno em dois modelos, como já dito anteriormente, o da tagarelice e o do berro, como lemos abaixo:

Tutto il teatro esistente si può dividere in due tipi: questi due tipi di teatro si possono definire - secondo una terminologia seria - in diversi modi, per esempio: teatro tradizionale e teatro d’avanguardia; teatro borghese e

²⁷ Pasolini (1988, p.713). “O teatro que vocês esperam, mesmo sendo uma novidade total, não poderá nunca ser o teatro que vocês esperam. Na verdade, se vocês esperam um novo teatro, esperam-no, necessariamente, no contexto das ideias que vocês já têm, mesmo porque, uma coisa que vocês esperam, de alguma forma, já existe.” (Tradução nossa)

teatro antiborghese; teatro ufficiale e teatro di contestazione; teatro accademico e teatro dell'*underground*, ecc. ecc. Ma a queste definizioni serie noi preferiamo due definizioni vivaci, ossia: a) teatro della chiacchiera (accetando dunque la brillante definizione di Moravia), b) teatro del Gesto o dell'Urlo²⁸.

Para a língua usada em seu teatro, Pasolini rejeita a literária imposta como padrão para toda a Itália, porque, em sua opinião, uma língua culta não poderia ser imposta através de regras artificiais a uma população, na sua maioria, de analfabetos no início do século XX. Assim, “se un italiano oggi scrive una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la dice la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano”.²⁹ Para ele o teatro tradicional aceitou uma língua artificial, que não existe.

Che lingua parlano questi “gruppi culturali avanzati” della borghesia? Parlano - come ormai quasi tutta la borghesia - l'italiano, cioè una lingua convenzionale, la cui convenzionalità però, non si è fatta “da sola”, per un

²⁸ Pasolini (1988, p.716). “Todo o teatro existente pode-se dividir em dois tipos: estes dois tipos de teatro podem-se definir – segundo uma terminologia seria – em diferentes modos, por exemplo: teatro tradicional e teatro de vanguarda; teatro burguês e teatro antiburguês; teatro oficial e teatro de contestação; teatro acadêmico e teatro *underground* etc. etc. Mas a estas definições sérias nós preferimos duas definições vivazes, ou seja: a) teatro da tagarelice (aceitando a brilhante definição de Moravia), b) teatro do berro ou do gesto”. (Tradução nossa)

²⁹ Pasolini (1988, p.72). “se um italiano escreve uma frase, escreve-a do mesmo modo em qualquer ponto geográfico ou em qualquer nível social da nação, mas se a diz, é de um modo diferente daquele de qualquer outro italiano”. (Tradução nossa)

naturale accumularsi di luoghi comuni fonologici: ossia per tradizione storica, politica, burocratica, militare, scolastica e scientifica, oltre che letteraria. La convenzionalità dell'italiano è stata stabilita in un dato momento, astratto (mettiamo il 1870) e dall'altro (prima dalle corti, su un piano esclusivamente letterario e in piccola parte diplomatico, poi dai piemontesi e dalla prima borghesia risorgimentale, sul piano statale)³⁰.

Contudo, também o Teatro da Palavra exclui o dialeto, incluindo-o somente em exceções. Assim, resta aceitar como língua a convencional: “Il teatro di Parola, quindi, prodotto e fruito dai gruppi avanzati della nazione, non può che accettare di *scrivere* dei testi in quella lingua convenzionale che è l'italiano scritto e letto (e solo saltuariamente assumere i dialetti, *puramente orali*, al livello delle lingue scritte e lette)”³¹. Diante dessa contradição, o autor nos dá uma solução para qual língua usar no seu teatro da palavra:

³⁰ Pasolini (1988, p.721). “Que língua falam estes “grupos culturais avançados” da burguesia? Falam – já como quase toda a burguesia – o italiano, isto é, uma língua convencional, cuja convencionalidade, porém, não se fez “sozinha”, por um acúmulo natural de lugares comuns fonológicos; ou seja por uma tradição histórica, política, burocrática, militar, escolar e científica, além da literária. A convencionalidade do italiano foi estabelecida em um dado momento, abstrato (pensemos no ano de 1870) e em outro (primeiro pelas cortes, num plano exclusivamente literário e numa pequena parte diplomático, depois pelos piemonteses e pela primeira burguesia risorgimentale, no âmbito estatal)”. (Tradução nossa)

³¹ Pasolini (1988, p.723). “O teatro da Palavra, portanto, produzido e fruído pelos grupos avançados da nação, não pode senão concordar em escrever textos naquela língua convencional que é o italiano escrito e lido (e apenas ocasionalmente fazer uso de dialetos, puramente orais, no nível das línguas escritas e lidas)”. (Tradução nossa)

Come risolvere questa contraddizione? Prima di tutto, evitando ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo³².

Nos pontos finais de seu manifesto, Pasolini define o teatro como um rito, em todos os casos, tempos e lugares. E o classifica em diversos ritos: natural, religioso, político e social. Refutando todos os ritos elencados anteriormente, ele define o Teatro da Palavra como rito cultural, pois ele se direciona aos “grupos avançados da burguesia” e à classe operária, em textos baseados na palavra. Desta forma, o seu teatro nasce no âmbito da cultura.

4-Pilade: o Teatro Grego a partir de Pasolini

Com *Pilade*, Pier Paolo Pasolini escreve um texto poético que mantém sua frequente preocupação política e social, retomando personagens da mitologia grega e fazendo uma continuação *ideal* da

³² Pasolini (1988, p.723). “Como resolver esta contradição? Antes de tudo, evitando todo purismo de pronúncia. O italiano oral dos textos do teatro da Palavra deve ser homologado até ficar real: ou seja, até o limite entre a dialetização e o cânone pseudoflorentino, sem nunca superá-lo”. (Tradução nossa)

Oresteia de Ésquilo, traduzida anteriormente para o italiano pelo próprio autor.

É a Ésquilo que a tragédia grega antiga deve a perfeição artística e formal, que permanecerá um padrão para todo o futuro. Como seu pai pertencesse à nobreza proprietária de terras de Elêsis, Ésquilo tinha acesso direto à vida cultural de Atenas. Em 490 a.C., participou da batalha de Maratona, e foi um dos que abraçaram apaixonadamente o conceito democrático de *polis*. Sua lápide louva a bravura dele na batalha, mas nada diz a respeito de seus méritos como dramaturgo.³³

Como lemos acima, devemos a Ésquilo os modelos de tragédia que se seguiram ao longo da história. Na obra de Ésquilo, supracitada, narra-se o homicídio de Agamenon, voltado há pouco da guerra de Tróia, pelas mãos de sua esposa Clitemnestra e do seu amante, o primo Egisto. A morte de Agamenon será vingada por seu filho, Orestes, que matará primeiramente Egisto e, em seguida, a mãe, sendo ajudado por sua irmã Electra e seu amigo Píades. Por causa do matricídio, Orestes será perseguido pelas Fúrias, até que Atena o absolverá da culpa durante um processo no Areópago. Partindo desse ponto da tragédia de Ésquilo, Pasolini retoma a história: Orestes, agora livre da perseguição das Fúrias, retorna a Argos. É o herdeiro de Agamenon e, portanto, ele possui o poder sobre a cidade, na qual

³³ Berthold (2004, p.107).

decide valorizar o culto a Atena, o culto à razão fria e intensa, que só olha para o futuro e corta todos os laços com o passado. É em nome da razão que o poder sobre Argo não deve ser o domínio de um, mas compartilhado por seus cidadãos. A praça de Argo se prepara para representar a cidade do futuro, iluminada pela luz ofuscante da razão; porém, Pílates intervém para despertar Orestes de sua utopia.

A estrutura da tragédia escrita por Pasolini retoma o modelo clássico (na concepção aristotélica de tragédia), ou seja, é escrita em versos, conta com a presença de deuses, a presença do coro que dialoga com os personagens durante toda a narrativa, personagens das camadas elevadas do poder na Grécia antiga, entre outras características. Enfim, pretende ser é uma continuidade ao texto de Ésquilo, contudo numa visão moderna.

Os componentes dramáticos da tragédia arcaica era um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas. Ésquilo seguia esta estrutura. A princípio, ele antepunha ao coro dois atores e, mais tarde, como Sófocles, três.³⁴

Pílates é descrito como sendo diferente dos outros; é idealizado e mostrado como um ser calmo, que valoriza o passado; na verdade é a própria ligação com o passado:

³⁴ Berthold (2004, p.107).

CORO

Pilade, lui, l'obbediente,
il silenzioso, il discreto,
il timido, Pilade, nato per essere amico,
Pilade, l'uomo che non vuole niente per sé
se non l'ombra, il compagno che c'è sempre,
quello con cui si condivide la vita
ma che non pretende di dividerla,
Pilade, lui che non giudica, ma giudicando ama,
Pilade, lui che è forte, ma la sua forza la dona
- Pilade è diventato la ragione dello scandalo?
È lui la Diversità fatta carne,
venuta a fondare nella città
una matrice di tradimenti e di nuove realtà?
A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo
in cui viviamo nel segno della più pura Divinità?

Ma, chi era Pilade?

Chi di noi può dire, veramente,
di averlo conosciuto?³⁵

³⁵ Pasolini (2004, p.307).

“CORO

Pílades, ele, o obediente,
o silencioso, o discreto
o tímido, Pílades, nascido para ser amigo,
Pílades, o homem que não quer nada para si mesmo
se não a sombra, o companheiro que está sempre lá,
aquele com quem se compartilha a vida
mas que não pretende compartilhá-la,
Pílades, ele que não julga, mas julgando ama,
Pílades, ele que é forte, mas a sua força a doa
- Pílades tornou-se o motivo do escândalo?
Ele é a diversidade que se fez carne,
Vinda a fundar na cidade
uma matriz de traições e de novas realidades?
A colocar em dúvida a ordem, já santificada
na qual vivemos em sinal da mais pura Divindade?
Mas, quem era Pílades?

Orestes, ao contrário, significa o movimento da vida em direção ao progresso, à prosperidade, ao poder. As diferentes perspectivas dos dois amigos, inevitavelmente, se desdobrarão em uma luta: Orestes, defensor da razão, estabelece um poder democrático em Argos, que é transformada num domínio de uma só classe (a burguesa); Pílates posiciona-se como defensor dos pobres e explorados (os proletários). Nesse drama político contemporâneo, Electra, irmã de Orestes, representa o lamento do passado, das autoridades tradicionais, até mesmo a tirania.

A cidade de Argos, a voz dos excluídos, condena Pílates ao exílio. A vitória final pertence a Orestes e a sua deusa; o passado é posto de lado. Em vez das casas antigas, surgem fábricas e edifícios; mudam os costumes e as ideologias. É o bem-estar geral, mas Pílates e Electra são deixados à margem, derrotados, sozinhos e desesperadamente aliados. Pílates, contudo, amadureceu uma nova consciência, percebe que caiu na mesma armadilha que cegou Orestes, quando ele tentou tirar deste o poder:

Quem de nós pode dizer, realmente,
tê-lo conhecido?" (Tradução nossa)

PILADE

Ma io per nient'altro ho lottato, ascoltandoti,
che per impadronirmi del potere!
E ora so che questa è la più colpevole delle colpe.
Solamente l'idea di impadronirmi del potere
(sia pure non per sé)
è la più colpevole delle colpe...

ATENA

Tuttavia son io che ho distrutto la vecchia autorità.

PILADE

Oreste, in nome tuo, ha abbattuto un monumento
e ne ha eretto un altro: io stavo per fare lo stesso,
ma il mio monumento, per fortuna, resterà
incompiuto.³⁶

Píladés deixa Argo, mas, antes, lança uma maldição sobre
a velha cidade:

PILADE

Sorge il sole su questo corpo degradato.
Ah, va! Va nella vecchia città
la cui nuova storia io non voglio conoscere.

³⁶ Pasolini (1988, p.400).

“PÍLADES

Mas eu por nada mais lutei, escutando-te,
que para conseguir o poder!
É agora eu sei que esta é a mais culposa das culpas.
Somente a ideia de conseguir o poder
(Apesar de não ser para si mesmo)
é a mais culposa das culpas...

ATENAS

No entanto sou eu quem destruí a velha autoridade.

PÍLADES

Orestes, em teu nome, derrubou um monumento
e erigiu outro: eu estava por fazer o mesmo,
mas o meu monumento, felizmente, permanecerá inacabado.
(Tradução nossa)

Perché temere la vergogna e l'incertezza?
Che tu sia maledetta, Ragione,
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.³⁷

Píldes não é apenas um drama contra o poder, contra sua potência e ferocidade, e a ascensão individual irrefreável de um ser. É, também, a breve história da luta de um excluído por um lugar que já não é mais seu, nos fazendo refletir sobre os valores morais na sociedade atual. Pasolini usa da tradição do teatro grego para repensar o mundo das minorias, como é notório ao longo de suas produções artísticas.

Com uma prosa de linearidade e eficiência (o “teatro da palavra” tinha de ser de fácil compreensão para todos), Pasolini produziu um texto linear com a sua concepção de teatro, o qual ele imaginou como um lugar de confronto intelectual direto entre autor e público.

Dessa forma, o teatrólogo teve o desejo de reivindicar ao gênero trágico a função de debate social ou histórico. Esse resgate da

³⁷ Pasolini (1988, p.401)

PÍLADES

Surge o sol sobre esse corpo degradado.

Ah, vá! Vá na cidade velha

cuja nova história eu não quero conhecer.

Por que temer a vergonha e a incerteza?

Que tu sejas maldita, Razão,

E maldito cada Deus teu e cada Deus”.

(Tradução nossa)

herança clássica surge como uma tendência na produção teatral de Pasolini, que reinventa os acontecimentos mitológicos, contaminando-os com suas livres criações originais.

Pasolini eleva Pílates ao posto de protagonista, atribuição que esse personagem não exerceu nos textos clássicos, mas, não considerando suficiente, intitula sua tragédia com esse nome. Assim, Pílates, que foi sempre uma imagem mal definida de lealdade e devoção nos escritos clássicos, surge no papel principal de uma tragédia para que se pudesse lhe fazer justiça. Aprende a sair da sombra milenar, para o resgate de sua condenação à exclusão, e para encontrar uma missão anti-heróica e, ao mesmo tempo, uma reafirmação pessoal liberando-se do universo dos excluídos.

O autor não conta somente com a documentação mitológica, mas cria um texto que intenta preencher os “vazios” da tradição clássica. Não se trata da imitação do modelo clássico; poderíamos afirmar que é um diálogo travado a partir da utilização de material contemporâneo.

5-Considerações finais

A contribuição de Pier Paolo Pasolini ao teatro italiano pode ser considerada de grande valor. Seu teatro, do ponto de vista da narrativa, traz como peculiaridade: ter sido escrito em versos, nem

sempre com uma métrica e nem mesmo com rima. Contudo, são sempre textos capazes de exigir dos seus intérpretes uma dedicação maior, pois representam um ideal de teatro e de texto no qual a palavra ganha força.

Pasolini optou por escrever tragédias, inspirando-se em textos clássicos gregos, na literatura espanhola (de La Barca) ou, até mesmo, na forma de vida do século XX, porque para ele cada leitura, cada observação da sociedade poderia lhe servir como fonte de inspiração. Ousou, novamente, ao tocar em argumentos que são tabus para a sociedade até os dias de hoje, como o canibalismo apresentado em *Pocilga*, o sadomasoquismo presente em *Orgia* ou mesmo o assassinato de um filho em *Affabulazione*.

Assim, percorremos um pouco do mundo da arte teatral de Pasolini, buscando evidenciar o diálogo com os textos gregos na elaboração da peça *Pilade*. Ao fim, podemos afirmar que Pasolini transmite a ideia de que a coexistência pacífica com as forças do passado pode nos garantir um bem-estar social, como acontece em Argos, numa alusão crítica ao domínio das tecnologias e do capitalismo.

Referências bibliográficas

ALBANESE, Carolina Massi. **Uma apresentação da obra de Pier Paolo Pasolini**. Universidade Federal do Paraná, 1981.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Coelho, Sergio, Guinsburg, J., Zurawski, Maria Paula V., Garcia, Clovis. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASOLI, Giovanni. **Novecento Letterario Italiano ed Europeo. Autori e testi scelti**. Roma: Città Nuova Editrice, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. **Teatro**. Milano: Garzanti, 1988.

Como citar este texto :

FERREIRA, C.C. *Pilade*: O Teatro segundo Pier Paolo Pasolini. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

AS TRAPAÇAS DA NARRAÇÃO EM *MENZOGNA E SORTILEGIO* DE ELSA MORANTE

Elena GAIDANO³⁸

Tradução de Carlos da Silva SOBRAL³⁹

Costumo afirmar que em seu primeiro romance, *Menzogna e sortilegio*, Elsa Morante inovou ao romper com o modelo neorrealista que prevalecia na Itália em 1948, época de sua publicação. Contudo, é válido questionar como é possível argumentar que haja alguma inovação, se a autora sugere, à primeira vista, adotar a forma do romance histórico, gênero este que surgiu durante o romantismo, no início do século dezenove, e mais, se ela sugere optar pela forma do folhetim, que tampouco era novidade então? Pois efetivamente, embora tenha sido escrito entre 1943 e 1946, o romance em tela parece retomar a tradição dos romances de Stendhal e Tolstoi, em que a narrativa espelha as mazelas da sociedade humana.

Com efeito, trata-se da história da decadência de uma rica família da Itália meridional, contada através do olhar alucinado de Elisa, jovem e única sobrevivente da família, que optou por se trancar

³⁸ Doutora em Literatura Italiana pela UFRJ.

³⁹ Professor de Língua Italiana/UFRJ.

em seu quarto e se isolar completamente do mundo, e se estende por três gerações.

A saga familiar inicia-se com o casamento, por interesse, de Cesira, avó da narradora e humilde professora primária, com Teodoro Massia, descendente de uma rica família aristocrática. Imediatamente após o casamento, porém, ela descobre que o marido está totalmente arruinado, tendo de entregar seu palacete e até os móveis para seus credores, e que foi até mesmo repudiado pela sua família. Não lhe resta, então, outro recurso que não começar a dar aulas particulares, para sustentar a si própria, ao marido e à filha do casal, Anna. Esta última é criada cultivando o mito do seu primo Edoardo, belo jovem de sua idade, porém irascível e completamente desequilibrado, filho de Concetta, irmã mais rica de Teodoro, viúva e carola. A despeito da inimizade existente entre os dois ramos da família, os dois jovens se envolvem emocionalmente, unidos por um sentimento ambíguo. Edoardo acaba por abandonar Anna que, por despeito, se casa com seu melhor amigo, Francesco di Salvi – um pobre estudante com o rosto deformado pela varíola, filho de camponeses, que se faz passar por barão e prega a transformação social radical da sociedade. Os dois terão uma filha, Elisa, que é a narradora da história. Anna, ao descobrir que a aristocracia do marido é fictícia começa a desprezá-lo. Edoardo adoece e morre, o que leva Concetta à loucura, ao passo que Anna começa a fantasiar, tornando-se totalmente obcecada pelo primo. Anos

mais tarde, Francesco sucumbe a um acidente de trabalho, seguido logo pela mulher, que se entrega completamente à obsessão por Edoardo. Elisa é recolhida por Rosario, antiga namorada e amante de Francesco – que, por sua vez, ela havia traído, na juventude, com Edoardo – que se torna amiga e confidente da menina. Com a morte de Rosario, Elisa se encontra sozinha e começa a narrar a história da família, como forma de redenção.

Quando afirmamos que Elsa Morante *parece* retomar a tradição dos romances históricos, é porque, na verdade, a escritora constrói sua narrativa de forma bastante singular, a começar pelo fato de não situar seu romance nem no tempo, nem no espaço, fato que salta aos olhos como paradoxal para o gênero do romance histórico e questão, esta, que a crítica apontou justamente. Como se trata de uma história genial, magistralmente contada em mais de 700 páginas, no estilo sóbrio e elegante que caracteriza sua autora, a obra alcançou grande sucesso de público e obteve críticas positivas, chegando a ganhar o prêmio Viareggio. Efetivamente, os críticos escreveram longamente sobre o enredo e o caráter contraditório das personagens, e ficaram discutindo, além da questão da falta de referencial histórico, apenas se era, afinal, um romance histórico ou não. Alguns chegaram a atribuir à obra um valor autobiográfico e quase todos insistiram em situar o romance na Sicília, terra natal do pai biológico de Morante,

contrariando a intenção da autora, que deliberadamente omitiu essa informação.

Em nossa Dissertação de mestrado, demonstramos que a crítica como um todo não compreendeu, por ser tão inovadora e radical, a *intenção* da autora de desestruturar completamente a forma do romance histórico por dentro, ao não seguir os modelos e preceitos próprios do gênero que ela simula adotar.

Após ter feito a revisão da fortuna crítica da autora, causou-nos estranheza que nenhum dos grandes críticos literários e acadêmicos que se debruçaram sobre *Menzogna e sortilegio*, como Carlo Sgorlon, Cesare Garboli, Alfonso Berardinelli, Asor Rosa e até mesmo Pier-Paolo Pasolini, tivesse indagado qual motivo teria levado uma romancista com o talento de Elsa Morante a adotar um gênero literário que não condizia, por princípio, com as temáticas que ela desejava abordar. Pois é indubitável que, embora se tratasse de seu primeiro romance, a escritora já acumulava longa experiência, tendo publicado numerosos contos, e conseqüentemente sabia de antemão que a estrutura do romance histórico não poderia servir de suporte, entre outros, para o discurso psicanalítico, a denúncia das desigualdades sociais e dos desmandos das elites, o elemento mágico, a não divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, para citarmos apenas alguns dos exemplos mais clamorosos entre os tópicos que estão no cerne dessa aparente contradição. Nossa tese é que a escritora

lançou mão desse simulacro deliberadamente para questionar e discutir a rigidez da classificação dos gêneros literários, numa atitude tão ousada e irônica que acabou confundindo até mesmo os críticos mais experimentados, que, cativados pelo ímpeto caudaloso da narrativa e enredados pelo sortilégio lançado por Elsa Morante, se limitaram a elogiar a obra e seu estilo, sem perceber a armadilha tramada minuciosamente pela romancista.

Fundamentamos nossa posição inovadora mostrando que não é somente através da contradição temática que a escritora desestruturou o romance histórico. Para atingir seu intento de desmontá-lo por dentro, a romancista lançou mão de recursos sutis pertencentes ao campo da técnica narrativa e desenvolveu mecanismos engenhosos, singelos e ao mesmo tempo complexos para manipular e subverter metodicamente os três elementos-chave que constituem o próprio tripé em que repousa o arcabouço de toda e qualquer narrativa – isto é, o tempo, o espaço e personagens/narrador. Cabe lembrar que no romance histórico, evidentemente, esses três elementos são sempre e obrigatoriamente muito objetivos e, portanto, bem definidos e amarrados, ao passo que todo o jogo narrativo em *Menzogna e sortilegio* está articulado em torno do eixo da ambigüidade.

No que diz respeito ao período histórico que ambienta a trama, como são mencionadas carruagens e carroças puxadas por cavalos e uma montanha de cacos de vidro produzida pelos rejeitos de

uma fábrica de garrafas, e há trens e até gramofones, ele pode ser situado (por dedução do leitor) no início do século vinte, embora a descrição das relações de produção e de dependência social entre a nobreza e os camponeses remeta a uma época muito mais remota e arcaica, praticamente feudal. A ostensiva ausência de qualquer referência à grande burguesia industrial e à classe operária é claramente proposital e serve para reforçar ulteriormente essa sensação de ambiguidade histórica e de deslocamento temporal que permeia toda obra.

Por outro lado, esse efeito é provocado ulteriormente pela forma longa dos títulos, que parecem trazer no cabeçalho o resumo dos capítulos, sugerindo a forma do folhetim, estrutura narrativa tipicamente oitocentista. Entretanto, mais uma vez, a narradora se burla sistematicamente do gênero que simula adotar ao não respeitar a necessária correspondência entre título e conteúdo. Com efeito, ela escolhe à guisa de título fatos que fogem ao cerne da narrativa que lhe deveria corresponder, quando não inclui nele algum detalhe que não tem a menor importância dentro do capítulo a que se refere. Claro está que este expediente gera no leitor alguma expectativa relativamente ao episódio, que será deliberadamente frustrada durante a leitura do capítulo. Eis um exemplo que ilustra de maneira absolutamente saborosa este mecanismo: *L'anello torna alla sua prima padrona* [O anel retorna à primeira proprietária] é o título do sexto

capítulo, em que a protagonista, ao regressar do funeral do marido - que acabara de falecer num acidente de trabalho sobre o qual pesa a suspeita de se tratar de suicídio - não somente descobre que ele a traía, como ao chegar em sua própria casa se vê confrontada com a amante, que ainda por cima passa a acusá-la de tê-lo assassinado! É, também, nesse capítulo que será descrita a longa agonia e morte da protagonista.

Ademais, a obra carrega forte marca temporal “anterior” devido a acontecimentos ocorridos antes da história realmente narrada, fato que foi assinalado por alguns críticos, como Carlo Sgorlon e Cesare Garboli, sendo batizada por este último de “efeito estilístico de retrodatação” (GARBOLI: 1994, p. xiii).

Por outro lado, é evidente que, do ponto de vista temporal, outra discrepância entre *Menzogna e Sortilegio* e o clássico modelo do romance histórico salta aos olhos: o desenvolvimento cronológico. Ao passo que, neste gênero, os acontecimentos costumam ser narrados em ordem cronológica, Morante inicia seu romance *in ultimas res* com a parte intitulada “Introdução à história da minha família” que, na verdade, narra a situação como se encerra a saga familiar. Então, a escritora prossegue lançando mão ora de prolepses (antecipação no discurso de algo que cronologicamente só aconteceu mais tarde na história), relatando-nos, por exemplo, primeiro a morte da avó Cesira, no primeiro capítulo, e nos capítulos seguintes, o casamento, o

nascimento de sua filha e sua vida de casada. Nos dois capítulos seguintes, não se fala mais nela, mas, quando ela retorna à cena, no sexto capítulo, em que se narra a morte de Teodoro, seu marido, somos repentinamente arrebatados daquela situação e lançados de volta para a infância de Cesira, sem a menor cerimônia. A partir daí, seguem-se, num longo *flashback*, diversos acontecimentos relativos à origem familiar e à infância de Cesira. Este fenômeno de anacronia pode ser verificado em relação a todas as personagens e percorre toda a tessitura complexa da intriga, obrigando o leitor a uma ida e vinda constante no tempo, que aguça a ambiguidade temporal entrelaçando as vidas e os discursos das personagens, fato que, naturalmente, contraria os preceitos narrativos do romance histórico.

Reforçando ainda mais essa contradição, quando faz alguma referência ao tempo, do ponto de vista exterior às personagens, Elisa, narradora de *Menzogna e sortilegio*, recorre frequentemente a um tipo de referência arcaica e genérica de significado cósmico, que, como bem observou Norbert Elias (1998), em seu livro dedicado inteiramente ao estudo do tempo, é típico de sociedades mais primitivas, como o ritmo das estações, a queda da primeira neve do ano, o vento quente que prenuncia a chegada da primavera, as fases da lua, e assim por diante.

Outra questão que chama atenção é que a romancista teceu os protagonistas de *Menzogna e sortilegio* sob a ótica da polifonia

e do dialogismo, para usarmos a terminologia cunhada por Bakhtin. Consequentemente, o romance é estruturado como um quebra-cabeça, num jogo de encaixe em que todas as personagens estão interligadas, intrincadas, se definindo, reforçando ou contrastando mutuamente num diálogo incessante e infinito, de tal maneira que qualquer tentativa de isolar apenas uma personagem, de extraí-la da emaranhada convivência com os outros caracteres está antecipadamente fadada ao fracasso, pois significaria necessariamente reduzi-la, empobrecê-la imediata e irremediavelmente, deturpando a sua identidade e impossibilitando a sua compreensão – enfim, equivaleria a torná-la monológica. Construídas num jogo constante de referências recíprocas, essas personagens atormentadas e complexas se movem em universos próprios, constituídos de mundos nebulosos, em equilíbrio instável entre a insanidade e a mentira, entre amor e ódio, entre a vida e a morte, e em que tudo se mistura, tudo é frágil e precário, nada é o que parece e a realidade cede lugar à pura imaginação fantástica ou ao delírio.

Na verdade, dizer, como fizemos acima, que Elsa Morante constrói ou cria personagens é uma expressão extremamente redutora do trabalho da autora, a não ser que entendamos a expressão criar não como “conceber, imaginar, inventar ou elaborar”, porém como “cultivar”, ou como “crescer em convívio com alguém”. Pois efetivamente, em *Menzogna e sortilegio*, a Morante urde um substrato

social rico que abrange diversos universos autônomos, cada um com suas características, especificidades, peculiaridades e regras próprias, que ora se sobrepõem, coincidindo parcialmente, ora se chocam e se repelem violentamente, ora se conjugam ou formam interseções, se definindo e redefinindo permanentemente nesse processo dialógico ininterrupto e interminável. E é desses universos que então nascem e emergem autonomamente e espontaneamente diversos caracteres, que nada têm da bidimensionalidade, da lhanura e da estática que costumam caracterizar as personagens de ficção. Pelo contrário, apresentam todas as qualidades de pessoas em carne e osso, a começar pelo fato de terem profunda consciência de si enquanto indivíduos, de possuírem um ponto de vista exclusivo sobre o mundo que os rodeia, de se encontrarem em processo de evolução permanente e, portanto, de serem necessariamente contraditórias e volúveis. E é acima de tudo na instabilidade e inconclusividade desses caracteres que nós, leitores, nos reconhecemos: no fato de permanecerem sempre inconclusos, inacabados, podendo se transformar radicalmente a qualquer momento.

Por fim, *Menzogna e sortilegio* inicia-se com uma falsa introdução, intitulada *Introduzione alla Storia della mia famiglia* [Introdução à história de minha família], toda narrada no presente, em que a narradora assume o “eu” da primeira pessoa do discurso, se apresenta e, referindo-se ao mal venenoso da mentira que grassa em

toda sua família, se confessa “a maior doente de todos”; não obstante, afirma querer contar a verdadeira história familiar e apresenta a narração como forma de se libertar de seus fantasmas, sarar e poder finalmente sair de seu quarto em que há quinze anos se refugia num mundo de fantasias e mentiras. E, como a desconfiança pertence ao culto da mentira, ela proclama escrupulosamente e reiteradas vezes sua intenção de recolher os testemunhos verídicos da doença que acometeu sua família. Enfim, todo esse discurso alude à prática psicanalítica, afastando-o sempre mais da retórica do romance histórico.

É notório que Freud aconselhava desenvolver a psicanálise num plano oral; assim, a marca da oralidade que caracteriza toda a Introdução, o Epílogo e certos trechos de *Menzogna e sortilegio* reforça a tendência de o leitor (e, como vimos, grande parte da crítica de então) qualificar essa narrativa como autobiográfica, num processo que é evidentemente análogo ao discurso psicanalítico na medida em que produz um texto para ser analisado e interpretado. Sendo assim, aparentemente a narradora estabelece a si mesma também como verdadeira narratária, pois Elisa redige a epopéia familiar à guisa de exercício de “exorcismo”, como quem escreve um diário. E isto não deixa de ser uma contradição com a fórmula que Elisa adota do se dirigir diretamente ao leitor e que pode ser encontrada em toda sua narrativa.

Outro fato curioso é que nenhum crítico se deteve sobre a Introdução ou o Epílogo, como se estes não fizessem absolutamente parte do romance, embora nós sustentemos que justamente essas duas partes sejam responsáveis por estabelecer a voz e o pacto narrativo e, portanto, estejam na origem da análise equivocada feita pela crítica. Curiosamente, embora seja o único a se debruçar longamente sobre a voz narrativa, o próprio Garboli analisa e lista nominalmente todas as partes de *Menzogna e sortilegio* e simplesmente sequer menciona a Introdução e o Epílogo, como se ambos realmente não constituíssem partes integrantes do universo romanescos, caindo na armadilha do jogo ficcional urdido pela romancista!

Na verdade, a única coisa que a obra cumpre à risca é seu título: tudo ali é *menzogna*, mentira graúda; tudo é ficção; tudo é simulacro, parece, mas não é. Quanto ao *sortilégio* lançado por Morante, comumente referida na imprensa como “fattucchiera” (bruxa), ele se revelou, com efeito, poderoso ao ponto de levar a grande crítica acadêmica a se comportar como leitores inexperientes no trato com o mundo ficcional. Esses “detalhes” de *Menzogna e sortilegio*, na realidade verdadeiras trapaças e provocações, passaram despercebidos de todos e nada foi ventilado a respeito durante a longa polêmica suscitada pela obra (que envolveu nomes do quilate de Gyorgy Lukács) e que girou em torno de se ela podia ser qualificada ou não de romance histórico - embora alguns estudiosos tenham percebido e apontado

algumas contradições do romance, especialmente no que tange a questões de ordem cronológica e à falta de referencial histórico da sua narrativa. Porém, todos parecem ter simplesmente sucumbido ao sortilégio, deixando-se enredar a tal ponto pela trama que não compreenderam tratar-se de *instrumentos*, de técnicas narrativas e mecanismos aperfeiçoados e empregados pela romancista e visando *deliberadamente* desestruturar o gênero do romance histórico por dentro.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. **Trai il libro e la vita**. Situazioni della letteratura contemporanea. Turim: Bollati Boringhieri, 1990.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (organização). **Conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GAIDANO, Elena. **Menzogna e sortilegio de Elsa Morante: Do simulacro como ficção**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

GARBOLI, Cesare. Introduzione. In MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Descrizioni di descrizioni**. Org. Graziella Chiarocci. Milão: Garzanti Editore, 2006.

ROSA, Alberto Asor. I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo**. Turim: Einaudi, 2000.

SGORLON, Carlo. **Invito alla lettura di Elsa Morante**. Milão: Ugo Mursia Editore, 1972.

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENCONTRO
ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA COMO
DESARTICULAÇÃO DA RATIO ILUMINISTA EM
ZIBALDONE DI PENSIERI,
DE GIACOMO LEOPARDI**

Gisele BATISTA DA SILVA⁴⁰

Giacomo Leopardi iniciou sua vida literária ainda muito jovem, no momento em que o Romantismo estava em plena ascensão na Europa, mas que ainda caminhava timidamente pelo território italiano. Tal período literário italiano refletiu uma época de crise do espírito humano, com a confluência de pensamentos e posturas que buscavam afirmar-se, apesar das insistentes presenças fantasmagóricas do Iluminismo e do Classicismo do século XVIII. A concepção de uma doutrina gnoseológica empirista, a tendência à análise dos sentimentos e a investigação sobre a natureza do homem são algumas das heranças do século XVIII que influenciaram a vida e a obra de Leopardi, embora o poeta italiano tenha acrescentado a essas teorias novas concepções que, na totalidade de sua obra, foram fortemente transformadoras. Quando, por exemplo, contrário à crença no progresso, próprio do Iluminismo, mas ainda dele herdeiro, Giacomo Leopardi colocou-se,

⁴⁰ É doutoranda em Literatura Italiana na UFRJ.

durante toda a sua produção intelectual, avesso a uma organização racional da sociedade, contrapondo ao culto da razão as exigências dos sentimentos, considerados qualidade peculiar de todos os indivíduos. A literatura passava, para os românticos, a ser expressão do “espírito da nação”, procurando, assim, refutar uma produção artística que fosse apenas imitação dos grandes clássicos, e, para tal, era necessário que uma nova linguagem fosse criada, a fim de atingir um público mais vasto⁴¹. Tais características do Romantismo europeu tomaram proporções bastante limitadas ao chegarem à Itália, pois ela ainda estava sob contínuo diálogo com diversas experiências artísticas do século XVIII, confirmando influências da tradição classicista e iluminista, com as quais compartilhava a concepção de uma literatura “útil” e que colaborasse para o “aperfeiçoamento da civilização”⁴². Essas características são muito claras nos primeiros românticos do grupo do *Conciliatore*, que mantinham estreito diálogo com literatos como Alfieri e Foscolo, para mais tarde tomar outros rumos e delimitações, com a literatura de Alessandro Manzoni, e, finalmente, com a de Giacomo Leopardi.

A maioria dos elementos do Romantismo comumente apresentados perdem certo grau de importância quando se trata da literatura leopardiana, visto que, embora ligado a diversas tradições de

⁴¹ Puppo (1988, p.21).

⁴² Ferroni (2008, p. 613).

tipo arcádico, “settecentesco” e também romântico, a produção do deste poeta se desenvolveu de tal forma a adquirir uma autonomia de pensamento bastante singular. A gangorra em que se encontrava Leopardi, por meio da qual se espelhava a oscilação de seus pontos de vista, foi alvo de equívocos críticos que reduziram a sua produção literária a conceituações e julgamentos predominantes à época⁴³. Para Antonio Prete, o século XIX e a primeira metade do XX foram marcados por uma crítica bloqueada na relação com o texto, que separava “letra” de “espírito” – isto é, a forma simbólica do sentido, o significante do significado.

[...] la comprensione di una scrittura come quella leopardiana è stata affidata a percorsi paralleli se non divaricanti: i critici letterari si sono occupati del Leopardi “lírico”, i filosofi (quando non facevano, come Croce, del regno delle distinzioni l’acquietante contrassegno della propria filosofia) si sono occupati del Leopardi filosofo⁴⁴.

A descrição de Antonio Prete analisa a postura da crítica que insistia em não considerar o próprio interrogar-se sobre o texto – concentrando sua função no exercício de “encaixe” texto-teorias –, que mantinha em sua atividade uma decomposição dos campos de saber e “non sperimentava nell’interpretazione l’avventura del linguaggio che

⁴³ Prete (2006, p. 66).

⁴⁴ Ibid, p.66.

trasforma un testo (lo dissolve e lo compie) nel nuovo testo ch'è la critica"⁴⁵.

È del tutto indispensabile che un tal uomo [il filosofo] sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il solo ardentissimo poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo, e se impiega la sua vita e sé stesso al solo perfezionamento della sua filosofia, della sua ragione, al puro ritrovamento del vero, che è pur l'unico e puro fine del perfetto filosofo. La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; l'insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell'impazienza; l'impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l'algebra, della poesia ec.

Tutto ciò conferma quello che altrove ho detto della necessità dell'immaginazione al gran filosofo⁴⁶.

As possíveis relações entre poesia e filosofia são há muito discutidas e trazem para o atual campo dos estudos literários uma amplitude de análise que pouco existia na crítica italiana do século XIX. Na visão tradicional, Filosofia pertencia necessariamente à análise e estudo da razão e a poesia à expressão do espírito. O trecho

⁴⁵ Ibid, p.66.

⁴⁶ Leopardi (2001, p. 384 [1839-40]⁴⁶). Os trechos retirados de *Zibaldone di pensieri* serão indicados pela página da edição pesquisada e, entre colchetes, pelos fragmentos correspondentes no original.

expressa que é necessário à razão, segundo Leopardi, o seu contraponto imaginativo para realizar a sua atividade: conhecer o homem e a natureza que o produziu e circunda – e que, muitas vezes, o delimita. Abandonar o juízo objetivo e matemático do filósofo ragionatore e calcolatore, ou melhor, transformá-lo em pesquisa permanente sobre a linguagem, suas condições e formas de expressão é o eixo do pensamento leopardiano, que pretende revirar e repropor os limites entre imaginação e teoria, alijando velhos esquemas interpretativos e dando à escrita seu devido lugar de transgressão – posição bastante polêmica se levada em consideração a influência artística iluminista.

È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facultà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi nè l'uno nè l'altro non può esser nel gener suo nè perfetto nè grande, s'ei non partecipa più che mediocrementè dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione⁴⁷.

Um estudioso desavisado poderia presumir pelas palavras de Leopardi, retiradas de *Zibaldone di pensieri*, que o poeta mantinha forte e proveitosa ligação com a Filosofia. Inicia-se esta última palavra

⁴⁷ Leopardi (2001, p. 644 [3382-3]).

com letra maiúscula para ressaltar a diferença que se pretende imprimir ao termo, pois Filosofia e filosofia, para o poeta italiano, guardam fortes discordâncias⁴⁸. Tais divergências não se revelam certamente com o uso de uma letra maiúscula, mas esta representa todas as particularidades teóricas envolvidas no desenrolar histórico de uma prática que insistia em enquadrar todo e qualquer modo de conhecimento como “ciência” – transformando filosofia em Filosofia, fazer poético em Literatura. Muitas foram as formas utilizadas para legitimar tal prática e outras tantas foram as suas consequências, e Leopardi discute em *Zibaldone di pensieri*, mesmo que de forma complexa e por vezes contraditória, ao longo dos anos de escrita dessa obra, a formação de uma *civiltà del sapere*, que foi decisiva para marcar o tratamento até então dado a todos os campos científicos e de produção artística – enquadrando, até mesmo esta, em um círculo de configurações racionalistas: a reflexão compreendia, portanto, a distinção ente ciência e escrita⁴⁹.

O Classicismo, do qual Leopardi é herdeiro, baseou-se na concepção do homem como ser racional, tendo, portanto, a racionalidade como seu ponto norteador, a partir do qual o conhecimento estava voltado para a teoria. Base da Paidéia filosófica platônica, a *teoretike epistème*

⁴⁸ Machado (2000, p. 102). As discordâncias referidas aclaram a postura vanguardista do poeta, criando uma ponte entre sua atividade literária e o pensamento filosófico-literário moderno.

⁴⁹ Prete (2006, p. 79).

representava o invisível das ideias alcançado dialeticamente e a *empeiria*, isto é, o empírico, que fora rebaixada n'A *República* de Platão, só ganhou força criadora no restabelecimento empreendido por Aristóteles, no qual a pluralização do discurso cognoscitivo transformou a *mimesis* na *ratio* da poesia e da arte⁵⁰, valorizando suas características⁵¹. Este breve retorno às origens das discussões sobre as relações entre razão e poesia mostra que desde a Antiguidade tal posicionamento delimitador separava nitidamente as suas atividades, expondo, assim, as concepções herdadas pelo Iluminismo. Neste último, a uniformidade da razão estabilizou o conceito de *mimesis* enquanto imitação da natureza, de que a arte antiga é paradigma. Assim, natureza e conhecimento, letra e espírito, linguagem e pensamento, poesia e filosofia eram concebidos em faces opostas, embora pertencessem à mesma moeda.

Parte da fortuna crítica leopardiana é, segundo Antonio Prete, uma história de interdições, que caminhava muito próxima dos horizontes institucionais e, assim, demarcou os limites entre poesia e pensamento⁵². Esta espécie de “censura” institucional foi a responsável pela separação entre imagem e teoria, estrutura simbólica e análise, e

⁵⁰ Não se trata, entretanto, de condenar as considerações platônicas em detrimento das aristotélicas, pois diversos estudos sobre aquele filósofo apontam para uma desvalorização da poesia mimética enquanto “aparência de verdade”, “mentira” e não como *doxa*.

⁵¹ Nunes (2007, p.23).

⁵² Prete (2006, p. 65).

Leopardi, inquieto e receoso com os rumos da produção poética e da crítica de sua época acenou, como visto no trecho: “[...] La ragione ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell’apparente; [...] la geometria e l’algebra, della poesia”. Essas exigências não deviam conectar-se apenas por necessidade, mas eram, segundo Leopardi, constitutivas e complementares umas às outras, e o diálogo que estabeleciam era parte essencial de sua atividade.

Benedetto Croce é o exemplo mais conhecido da crítica que considerou Leopardi, sua poesia e filosofia, uma prática “pueril”: “Nel periodo del risorgimento italiano il Leopardi fu ‘il poeta dei giovani’, dei giovani liberali, preparanti guerra e rivoluzione [...]”⁵³ – Giacomo Leopardi era o poeta dos jovens sentimentais, feitos de paixão e de sentimento nacional, que sofriam com histórias pessoais ou de sua pátria. Logo, a filosofia leopardiana não apresentava nenhuma seriedade para um padrão de crítica classicista ou iluminista: a razão não permeava as considerações do poeta italiano e, por isso, não colocavam seu valor poético ou filosófico em discussão. “La [sua] filosofia, in quanto pessimistica od ottimistica, è sempre intrinsecamente pseudofilosofia, filosofia a uso privato”⁵⁴: segundo Croce, nenhuma integridade ou gravidade nas reflexões filosóficas de

⁵³ Croce (1964, p. 101).

⁵⁴ Ibid, p.102.

Leopardi, pois “la schietta e seria filosofia non piange e non ride, ma attende a indagare le forme dell’essere”⁵⁵. Ainda segundo Croce, quando Leopardi não sonha, ama ou se regozija, todo o resto de sua obra é efeito de uma vida “estrangulada” e limitada, resultando em desabafos amargos, nos quais expressa a sua infelicidade pessoal⁵⁶. E assim caminhou boa parte da fortuna crítica de Leopardi que analisava ora o poeta, ora o filósofo – de qualidade duvidosa – ora ainda o filólogo, mas as três atividades dificilmente eram contempladas partes de uma mesma unidade, de uma póstica pr3pria do autor. E do Leopardi cr3tico liter3rio e art3stico n3o se falava absolutamente.

Zibaldone di pensieri, o livro de anotações que Giacomo Leopardi escreveu de 1817 a 1832, versou sobre temas filos3ficos, 3ticos, liter3rios e lingu3sticos, por meio dos quais o poeta traçou uma “filosofia” pr3pria, entendida neste estudo como lugar de interrogação e reflex3o cont3nuas sobre temas que atravessavam sua 3poca. Longe da vis3o que fixa e op3e limites no horizonte das interpretações, o poeta italiano apresentou uma variabilidade de pontos de vista que declarava, no movimento de quinze anos de escrita, um intenso processo de liberaç3o da est3tica racionalista⁵⁷, que assimilava natureza à raz3o, por meio de postulados e fundamentos cient3ficos.

⁵⁵ Ibid, p.102.

⁵⁶ Ibid, p.105.

⁵⁷ Prete (2006, p. 70).

Ho detto che difficilmente ci faremmo intendere, e susciteremmo precisamente l'idea che vorremmo significare, e che è precisamente espressa dalle parole corrispondenti già usitate in Europa. La filosofia (con tutti quanti i diversissimi suoi rami) è scienza. Tutte le scienze giunte ad un certo grado di formazione e di stabilità hanno sempre avuto i loro termini, ossia la loro propria nomenclatura, e così propria, che volendola cambiare, si sarebbe cambiato faccia a quella tale scienza⁵⁸.

Leopardi, no trecho retirado de *Zibaldone*, aponta para um uso do termo “filosofia”, científico, com sua estabilidade e seus termos, um vocabulário próprio que lhe dá forma e conteúdo, que lhe dá vida: tirando-lhe seu “espírito”, nada de sua natureza racionalista permanece, sua face muda, se transforma em algo que não lhe identifica.

Diz Leopardi (2001, p.269[1223]):

Se dunque l'odierna filosofia, quella filosofia che abbraccia per così dire tutto questo secolo, tutte le cose e tutte le cognizioni presenti, ha e deve avere i suoi termini costanti, ed uniformi in qualunque luogo ella è trattata, noi dobbiamo adottarli ed usarli, e conformarci a quelli che tutto il mondo usa.

Giacomo Leopardi localiza claramente a sua crítica: a filosofia moderna, praticada em seu século, possuía seus termos

⁵⁸ Leopardi (2001, p. 268 [1218-9]).

constantemente, perpetuados desde sempre, e a ele, poeta, não resta outra coisa senão conformar-se com sua imposição cultural – a cultura da razão. Da crítica antropológica de Leopardi à “civiltà del sapere” entende-se a pretensa perfeição racionalista que se manifesta como abstração da singularidade corpórea e sensível do homem, esta capaz de imaginar e criar.

Ainda com Leopardi (2001, p. 753 [3910]):

[...] gli uomini civilizzandosi di più in più, e sempre colla stessa proporzione acquistandone ed aumentandosene di consistenza, di efficacia, di valore, d'importanza, di estensione, di attività, d'influenza, forza, e potere, di facoltà, la parte spirituale ed interna dell'uomo, si è venuto primieramente a riconoscere e supporre nell'uomo una parte nascosta e invisibile che i primitivi o non supponevano affatto o molto leggermente, e poco distintamente dalla parte visibile e sensibile; poscia a considerarla altrettanto quanto la parte esteriore [...].

E Leopardi (2001, p. 753 [3911]) afirma:

Ora in proporzione di questa spiritualizzazione delle cose, e della idea dell'uomo, e dell'uomo stesso, è cominciata e cresciuta quella spiritualizzazione dell'amore, la quale lo rende il campo e la fonte di più idee vaghe, e di sentimenti più indefiniti forse che non ne desta alcun'altra passione, non ostante ch'esso e in origine, e anche oggidì quanto al suo fine, sia forse nel tempo stesso e la più materiale e la più determinata delle

passioni, comune, quanto alla sua natura, alle bestie, ed agli uomini i più bestiali e stupidi ec. e che meno partecipano dello spirito.

Segundo Leopardi, a espiritualização das coisas e do homem no Iluminismo⁵⁹, que o levou ao progresso da “civilização”, resume-o, sua parte interna e externa – isto é, seu corpo e seu espírito – a relações de força, poder, eficácia e importância, a partir das quais ele era então concebido. Tal processo de crescente abstração, que subtrai do homem sua parte corpórea e sensível, distanciou-o do desejo de se sentir vivo, de se saber consciente da contradição entre ser-para-a-felicidade, mas não conseguir alcançá-la, consciente de sua finitude e condição humana. Criou-se, dessa forma, uma fábrica de ilusões, que em sua atividade encantava e, sobretudo, escondia a dor da vida – é este o procedimento próprio da civilização, a abstração de toda condição humana do indivíduo, distanciando-o de um horizonte poético e re-criador da vida – é este o pensar leopardiano⁶⁰. Para Leopardi, a experiência da dor não é uma privação, como nos clássicos iluministas, mas a força que motiva e mantém o homem nas sendas do humano, criando a íntima relação entre “piacere” e “dolore”.

Per il Leopardi il sapere della civiltà ha reso opaca la percezione del vivente, della sua singolarità pulsante e desiderante, e ha sancito un'irremediabile distanza dal

⁵⁹ Prete (2006, p. 90-101).

⁶⁰ Ibid, p. 97.

naturale: “come abitare la natura in un mondo snaturato” era già un progetto poetico-politico del giovanile *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*⁶¹.

Antonio Prete adverte que nas reflexões leopardianas as oposições corpo e metafísica, paixão, dor e abstração e, claro, poesia e filosofia, operadas pela “civiltà del sapere”, representam a grande oposição – razão e natureza. O corpo passa a não mais possuir qualquer fragmento de sua origem natural e se transforma, todo ele, em expressão do mundo civilizado, rígido, desvitalizado, expropriado. A filosofia moderna, criticada por Leopardi (e não a filosofia como um todo, vale lembrar), trabalha neste projeto fazendo-se “filosofia em nome da civilização” e movendo-se profundamente na afirmação da “verdade” que torna legítimo este novo corpo, transformando-o em um organismo vivo.

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell’immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità [...] L’immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento delle passioni, della poesia [...]⁶².

Segundo Leopardi, a imaginação é a força propulsora de toda produção de conhecimento, poético e filosófico e, por meio dela, é capaz de afirmar o poder cognitivo de tal faculdade inventiva e

⁶¹ Prete (2008). Texto eletrônico, sem indicação de páginas.

⁶² Leopardi (2001, p. 430 [2132-33]).

também de suscitar mitos⁶³. O poeta italiano procura legitimar a poesia como um *saber*, que guarda conhecimento sobre a natureza e o mundo, destituindo dela a visão de simples “ilusão”⁶⁴, inábil a estabelecer uma relação simbólica. Esta só é possível quando imaginação é tomada como *pseudos*⁶⁵, isto é, o falso que lhe empresta nome e faz dela uma possibilidade, e não uma lógica.

O projeto leopardiano, refletido e construído a partir da constatação dessa grande oposição, percebe na separação entre filosofia

⁶³ Campos (1969, p. 184).

⁶⁴ Usa-se aqui tal palavra não no sentido romântico, que o próprio Leopardi recuperou e usou como ponto de legitimação para o seu “projeto” literário, mas em seu significado ordinário de “engano”, “intuição”. Lembremos, no entanto, que a ilusão, entendida como elemento de criação original na poesia, foi largamente citada por Leopardi e considerada constitutiva do fazer poético a que ele mesmo se propunha.

⁶⁵ Ferraz (2002, p. 118). Maria Cristina Franco Ferraz refere-se a *pseudos* e *metáfora*, em seus sentidos transvalorados, isto é, entendidos como elementos de afirmação da multiplicidade, da ambiguidade, e não da racionalização. Nesse caso, parecem muito evidentes as raízes antigas no pensamento leopardiano, pois seu gesto antiplatônico de reabilitação do significado construtivo da poesia vai de encontro a um então vigente solo de oposições metafísicas que insistia em polarizar o mundo, determinando-o por meio de estreitas relações como essência/aparência ou verdadeiro/falso – a lógica da contradição. Tal postura rechaçava uma lógica da ambiguidade, por ser considerada descompromissada com a verdade, isto é com o *Lógos*, configurando-se a própria imagem – negativa – de *pseudos*. Na concepção da Grécia Antiga de ambiguidade – que parece ter sido retomada e incorporada por Leopardi –, falso e verdadeiro se opunham de maneira suplementar, já que a idéia de “engano” não era tomada em sentido negativo, mas de complementaridade, logo a pura vigência de um *livre jogo*. A ligação entre escrita e imaginação se dá numa “inconsciência” – enquanto movimento natural do homem –, que é representada pelo impulso constitutivo do homem para a arte. Por meio da escrita, é possível fazer do não-real real, do não-ser ser, isto é, transfigurar *pseudos* em matéria e realidade poética. Cf. também Prete (2006, p. 71).

e literatura um processo historicamente determinado e pretende ir de encontro à “geometrizzazione” e à “matematizzazione” da natureza e do próprio homem e celebrar, finalmente, a sua unidade. A universalidade desses saberes teria abolido, segundo Leopardi, os limites que extremavam homem e reflexão, além de ampliar o conceito deste último, e para concretizar e expandir esse projeto Leopardi lança mão da imaginação como força motriz da produção reflexiva – poética e filosófica, *dichtendes Denken* [pensar poético] e *denkende Dichtung* [poesia pensante]^{66 67} – dirigindo-se à prática de um poeta-filósofo, isto é, à versatilidade da própria poesia como pensamento.

Quanto l’immaginazione contribuisca alla filosofia (ch’è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch’è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. [...] Tutte facoltà del gran poeta, e

⁶⁶ A conhecida leitura que Heidegger fez da *Mnemosyne* de Hölderlin em *O que quer dizer pensar?* discute o tempo de crise do homem, com o fim das “ilusões”, a falta de Deus, o declínio dos valores, a morte das “fábulas antigas”, que o levam ao profundo, ao abismo. Para a sua superação, segundo a leitura de Heidegger, não é necessário invocar a filosofia ou a poesia, ou uma nova atividade para elas, mas promover o encontro de ambos exercícios reflexivos, um diálogo que desarticule o poder da *ratio* – com seu exercício de aprimoramento do homem, busca da perfeição e desapropriação das paixões e ilusões Nunes (2007, p. 23-24). Também Friedrich Schlegel refere-se ao exercício do poeta-filósofo em seus fragmentos: “O filósofo poetizante, o poeta filosofante, é um profeta. O poema didático deveria ser e também ter disposição de se tomar profético”. E em nota diz ainda Schlegel: “Profeta é todo filósofo poético e todo poeta filósofo”. Schlegel (1997, p. 91 e 194).

⁶⁷ Prete (2006, p. 87); Nunes (2007, p.19).

tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare⁶⁸.

A contribuição da imaginação para as atividades do filósofo e do poeta é clara no trecho de Leopardi: “la vena delle similitudini” é capaz de desvelar relações entre as coisas e é uma atividade de ambos os saberes, o poético e o filosófico. Permite a superação dos obstáculos impostos pela *ratio* iluminista, estabelecendo uma ligação entre o pensar e o viver, entre a razão e o corpo.

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio. Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura. L'essere effettivamente, e il non potere in alcun modo esser felice, e ciò per impotenza innata e inseparabile dall'esistenza, anzi pure il non poter non essere infelice, sono due verità tanto ben dimostrate e certe intorno all'uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla

⁶⁸ Leopardi (2001, p. 350 [1650]).

perfezione e al fine proprio che è la sola felicità, dannoso a se stesso e suo proprio inimico. Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo⁶⁹.

No último trecho, Leopardi revela a inadequação e a contradição que opõem o exercício da vida ao conhecimento da vida. E a razão, insuficiente na sua busca por respostas dogmatizadoras, cria princípios que deem conta do inapreensível da natureza. Esta responde com oposições, coloca o homem diante de sua própria origem, de sua condição constitutiva – isto é, pura contradição. A impotência da razão e a interpretação da força do natural são elementos do projeto de *Zibaldone di pensieri*, no qual a teoria do corpo e a censura às relações existentes levam à crítica de um modo de concepção e de conhecimento do mundo. Para Leopardi, conhecer a contraditória natureza é conhecer a si mesmo, e a imaginação e a paixão desempenham importantes papéis na aproximação de *pathos* e *logos*, que no corpo do homem se enlaçam.

As considerações leopardianas analisadas caminham para além de uma estética “sensista”, em voga no *Settecento*, e promovem uma adesão entre filosofia e literatura, que não havia sido até então concebida entre os críticos e literatos italianos. A inovação do pensamento leopardiano consiste no rompimento das barreiras e

⁶⁹ Leopardi (2001, p. 817-8 [4099-4100]).

limites impostos aos saberes pela *ratio* iluminista, fomentando uma nova visão e concepção das formas de conhecimento no Romantismo italiano.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de (1969). “Leopardi: teórico da vanguarda” In: **A arte no horizonte do provável**. Perspectiva, São Paulo, 1969.

CROCE, Benedetto. **Poesia e non poesia**. Bari: Laterza, 1964.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Milano: Einaudi Scuola, 2008.

HEIDEGGER, Martin. “*O que quer dizer pensar?*” In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Edições Vozes, n/d.

LEOPARDI, Giacomo. **Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura ou Zibaldone di pensieri**. E-book, 2001 [1921-1924], disponível em http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leopardi/pensieri_di_varia_filosofia_etc/pdf/pensie_p.pdf.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PRETE, Antonio. **Il pensiero poetante**. Milano: Feltrinelli, 2006.

_____. **Sull’antropologia poetica di Leopardi**. XII Convegno a cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani: Relazione introduttiva. Recanati, 23 settembre 2008, consultado em http://www.unigalatina.it/index.php?option=com_content&view=article&id=81:sullantropologia-poetica-di-leopardi&catid=34:critica-letteraria&Itemid=71, em 02/08/2012.

PUPPO, Mario. **Poética e critica del Romanticismo italiano**. Roma: Edizioni Studium, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo, Iluminuras, 1997.

O TEMPO E SUAS PERSONAGENS NOS CONTOS DE DINO BUZZATI

Izabel Cristina Cordeiro Lima COSTA⁷⁰

Dino Buzzati, jornalista, escritor, pintor e poeta italiano, nasceu em 16 de Outubro de 1906, em San Pellegrino, região do Veneto. Autor de livros e artigos premiados tem entre seus títulos: *Barnabò delle montagne*, *Il deserto dei tartari*, *Il segreto del bosco vecchio*, *I sette messaggeri*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, *Sessanta racconti*, coletânea de contos que lhe rendeu o Premio Strega, em 1958, e *Il Colombre* de onde selecionamos alguns dos contos que compõem o presente trabalho – *Cacciatori di vecchi* e *La giacca stregata*.

Buzzati representa com maestria as angústias do homem contemporâneo e suas contradições através de representações simples do Real, muitas vezes apenas invertendo a ordem estabelecida nesse Real, como no conto *Cacciatori di vecchi*. O clima enigmático e a linguagem simples que permeia sua obra favorecem o questionamento do leitor quanto ao significado desses acontecimentos: envelheceu mesmo em uma noite?

⁷⁰ Doutora em literatura italiana pela UFRJ.

Essa forma de caracterizar a realidade, ocultando-a para revelá-la e um estudo da percepção do tempo sob a ótica dos personagens nos supracitados contos, é o objeto do presente trabalho.

1 O Tempo na narrativa de Dino Buzzati

No conto *Cacciatori di vecchi*, Dino Buzzati nos apresenta a personagem Roberto Saggini que, ao fim de um passeio com sua namorada, estaciona o seu carro às 2:00h em frente a um bar para comprar cigarros e, ao sair, é perseguido por um grupo de jovens que caçam e vandalizam o que eles chamam de *vecchi*. O conto termina com a sugestão da morte dessa personagem e com o súbito envelhecimento da personagem Sergio Régora, *il capobanda più crudele*⁷¹, que liderava o grupo de perseguidores.

Já no conto *La giacca stregata*, o autor nos apresenta um protagonista sem nome que durante uma festa recebe de um outro convidado o endereço de Alfonso Corticella, *un grande maestro* na arte da costura com quem ele faz uma encomenda. Ocorre que o paletó tinha algo de especial; todas as vezes que o protagonista punha a mão no bolso vazio, retirava dele uma cédula que lá surgira de forma desconhecida. O curioso é que o valor retirado do bolso sempre coincidia com algum acontecimento trágico e, teoricamente, alheio ao fato em si: um assalto a banco, roubo a uma aposentada etc. A

⁷¹ O líder mais cruel. (Tradução nossa).

conclusão desse conto se dá quando o protagonista, não suportando mais a dúvida de se saber causador ou não de tantas desgraças, resolve destruir o traje e, ao fazê-lo, todo o império que havia construído com o dinheiro extraído do bolso, desaparece instantaneamente.

2 Cinema e literatura: um diálogo

Muitas são as possibilidades de se analisar o Tempo dentro da narrativa e muitos foram os teóricos, ao longo da história, a se aventurar em tão laboriosa tarefa. E entendemos ser Paul Ricoeur o pesquisador que mais tempo dedicou ao estudo do Tempo dentro da narrativa.

Então, já “que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis”⁷², faremos uma pequena digressão e começaremos o nosso discurso apelando para a Sétima Arte, o Cinema, na esperança de que possa, de alguma forma, iluminar a ribalta onde brilharão as personagens da Sexta Arte: a Literatura.

Em 2008, a Columbia Pictures lançou um filme de suspense intitulado *Ponto de vista*⁷³, mais um longa-metragem bem ao estilo americano:

⁷² Eco (1976, p.67).

⁷³ Título original: *Vantage point*.

Durante uma histórica conferência sobre o combate ao terrorismo mundial realizada na Espanha, o Presidente dos Estados Unidos é atingido por uma bala assassina. Oito estranhos conseguiram ver o ataque, mas o que será que cada um deles realmente viu? À medida que os momentos anteriores ao tiro fatal são revistos através dos olhos de cada testemunha, a realidade do assassinato ganha sua forma real. Quando você achar que já descobriu a resposta, a chocante verdade será revelada.⁷⁴

Nos primeiros 8 minutos do filme, o espectador é apresentado à visão panorâmica da ação através da ótica de alguém que assiste à TV, ou seja, descobre (através da equipe jornalística que se encontra no local) que durante uma conferência em Salamanca (Espanha), o Presidente dos EUA faria um pronunciamento em praça pública e, antes que começasse a falar, é gravemente ferido por dois tiros. Alguns minutos depois, quando já está na ambulância a caminho do hospital, uma bomba é detonada no palanque onde ele havia sido atingido minutos antes, ferindo e matando dezenas de pessoas, inclusive a repórter que fazia a cobertura do evento.

Nesse momento, o narrador anuncia um retrocesso de 23 minutos na narrativa e o filme recomeça, a partir da ótica da personagem de Dennis Quaid, o guarda-costas. E revemos toda a cena, mas desta vez pela perspectiva de quem está dentro da ação.

⁷⁴ TRAVIS, Pete. *Ponto de vista (filme)*. Hollywood: Columbia Pictures, 2008 [produção]. 1 filme (90 minutos.), DVD.

E lá se vão mais 14 minutos de filme até que, mais uma vez somos convidados a rever a cena, agora pelos olhos da personagem Enrique, um policial local. Passam-se mais 8 minutos.

Nesse momento, já contamos mais ou menos 30 minutos, aproximadamente, de exibição e retomamos o início através do olhar da personagem de Forest Whitaker, um solitário e curioso turista que no afã de registrar cada segundo de sua viagem, e devidamente equipado com sua filmadora grava tudo ao seu redor.

O olhar dessa personagem nos conduz por cerca de 12 minutos e contempla a totalidade da ação em si, ou seja, início, meio e fim da história. Mas ainda não sabemos disso!

O narrador nos convidará a mais 2 retornos, um sob o olhar do próprio Presidente e o último (que nos conduzirá até a conclusão da trama) sob o atento olhar dos prováveis terroristas.

A construção da narrativa em *flashback* não é uma novidade nem no cinema, por exemplo em *C'eravamo tanto amanti*, de Ettore Scola, em que as personagens Gianni, Antonio e Nicola se reúnem para relembrar a juventude após três décadas de separação; e nem na literatura, vide *Os Lusíadas*, de Camões, em que temos um conhecimento mais amplo das personagens por conta desse recurso.

Mas o que nos importa no filme são as várias possibilidades de leituras que ele nos oferece a partir da “focalização” que escolhemos para efetuar a análise.

São várias leituras de um mesmo acontecimento que tem a sua diegese de cerca de 90 minutos. A ação em si ocorre num espaço de tempo de, aproximadamente, 40 minutos. É evidente que os recursos fílmicos diferem muito dos literários, mas nos utilizamos deles (e, em particular, desse filme) para definir que o nosso olhar em relação à construção do Tempo nos contos de Dino Buzzati será o olhar do guarda-costas atento, que além de registrar o que o cerca e que é comum a todos, enxerga o que o olhar comum não percebe.

Assim como no filme, onde uma mesma situação pode ser percebida de várias formas diferentes, a construção do Tempo dentro de uma obra literária também pode ser observada através de vários prismas.

Carlos Reis, em seu livro *Dicionário de narratologia*, escreve que a “condição primordialmente temporal de toda narrativa”⁷⁵ levou vários estudiosos a debruçarem-se sobre o tema tomando por base, principalmente, autores ficcionistas como Joyce e Proust, por exemplo, “que precisamente fizeram do tempo uma categoria central de seus relatos”⁷⁶. Acreditamos que a esse grupo de autores pertença, também, Dino Buzzati.

⁷⁵ Reis & Lopes (2002, p.405).

⁷⁶ Ibid, p.405-406.

A partir dos estudos elaborados por pesquisadores como Pouillon, Ricoeur, Genette e outros, Reis (2002, p.406) dividiu o tempo narrativo em quatro grupos, a saber:

- Tempo da história – refere-se à ordem cronológica dos “eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor”.
- Tempo do discurso – refere-se à ordem e/ou velocidade que o narrador confere ao universo diegético.
- Tempo diegético ou histórico – é aquele em que situa os acontecimentos em determinado momento histórico, ou seja, contextualiza historicamente os eventos narrados.
- Tempo psicológico – “entende-se como tal o tempo filtrado pelas vivências subjetivas da personagem, erigidas em factor de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por dissolução) da rigidez do tempo da história.”

No filme em tela, o tempo da história é de aproximadamente quarenta minutos, contra os noventa minutos do tempo do discurso. No conto *Cacciatori di vecchi*, o tempo da história equivale a uma noite enquanto o tempo do discurso consome sete páginas; já em *La giacca stregata*, o tempo da história não é definido,

mas podemos deduzir que se tenham passado meses, ao passo que o tempo do discurso preenche sete páginas.

O tempo do discurso no filme é construído em *flashbacks* em que o narrador nos apresenta o tempo dos olhares das personagens. Nos contos de Buzzati, o tempo do discurso e o da história seguem paralelos.

Em *Ponto de vista*, o tempo diegético/histórico se passa algum tempo após os atentados de 11 de Setembro de 2001. Em *Cacciatori di vecchi*, não temos uma data precisa, mas a frase “[...] I giornali, la radio, la televisione, i film gli avevano dato corda” nos faz pensar em algum período após a década de sessenta, assim como em *La giacca stregata* a datação não é precisa mas podemos inferir que seja em algum momento após a década de sessenta.

No que tange ao tempo psicológico, o filme tem pouco a acrescentar, em contrapartida, nos contos, esse tempo é uma presença quase tangível tamanha a sua influência – determinante – no estado de estupefação das protagonistas quando se apercebem dele, o tempo.

Nunes (1988, p.16-26) amplia um pouco essa lista nos apresentando os conceitos de tempo físico (caracterizado pela irreversibilidade do tempo e baseado na relação de causa e efeito); tempo psicológico (que varia de indivíduo para indivíduo e sua percepção se dá ora em função do passado ora em função do futuro); tempo cronológico (caracterizado pelo tempo dos calendários – os ritos

litúrgicos, por exemplo; e nesse aspecto se liga ao tempo físico); o tempo histórico (que demarca os eventos históricos – a revolução industrial, por exemplo) e o tempo linguístico (que depende do ponto de vista da narrativa, o que Genette chama de “focalização”). Nunes (1988, p.26) detalha:

Alinhamos cinco conceitos diferentes – *tempo físico*, *tempo psicológico*, *tempo cronológico*, *tempo histórico* e *tempo linguístico* – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do *tempo histórico* e da do *tempo linguístico*, ambos de teor cultural.

Todos esses tempos estão relacionados e constroem juntos a narrativa literária, mas acreditamos também que um deles pode dar um salto semântico e significar bem mais que uma categoria narrativa: o tempo psicológico.

Por conta de todas essas possibilidades de leitura do tempo dentro da narrativa, optamos por lê-lo como sendo, também, uma personagem em potencial, uma vez que é ele o responsável, a nosso ver, pelo estranhamento das protagonistas buzzatianas quando se apercebem de sua presença, assim como pelo desfecho da trama.

3 Tempo, tempo, tempo...

*O que é, afinal, o tempo?
Se ninguém me pergunta, sei;*

*Se alguém me pergunta e quero explicar,
Não sei mais.*⁷⁷

A citação de Santo Agostinho nos ajudará na tentativa de individualizar, mesmo que minimamente, os temas sobre os quais nos propusemos a estudar.

Como definir o tempo? Como medi-lo? Como falar de Cronos, que tudo consome inexoravelmente? Procuramos, inicialmente, encontrar uma definição para Tempo e, por isto, recorremos ao Dicionário Aurélio e encontramos o seguinte verbete:

tempo¹. [Do lat. *tempus*, pela f. *tempus* que foi sentida como um pl. port. De que se tiraria um singular.] **S. m.**
1. A sucessão dos anos, dos dias, das horas etc., que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro: [...] 2. Momento ou ocasião apropriada (ou disponível) para que uma coisa se realize: [...] 3. Época [...] 4. As condições meteorológicas: [...] 7. O período em que se vive; época, século: [...]⁷⁸

Mas essa definição nos pareceu não adequada (Por que a mantivemos, então?), no momento em que travamos contato com Norbert Elias, do qual nos valeremos, para subsidiar nossa reflexão. Em seu livro *Sobre o tempo* (1998), o sociólogo afirma que o Tempo não existe. Então, qual o sentido de propormos uma reflexão sobre o

⁷⁷ Agostinho (2004, p.322).

⁷⁸ Ferreira (1999, p.1940).

Tempo, se ele não existe? Esta pergunta encontra resposta já na introdução ao livro supracitado, quando Elias (1998, p.7) afirma que:

Ao examinarmos os problemas relativos ao tempo, aprendemos sobre os homens e sobre nós mesmos muitas coisas que antes não discerníamos com clareza. Problemas que dizem respeito à sociologia e, em termos mais gerais, às ciências humanas, que as teorias dominantes não permitiam apreender, tomam-se acessíveis.

Como desejamos sugerir uma leitura para a apreensão feita por Dino Buzzati sobre o homem, sobre nós mesmos, diante do passar do tempo, o sociólogo nos parece o teórico mais apropriado.

Na introdução, Elias (Ibid, p.7) afirma:

Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de *quantum* específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma “hora” é algo de indivisível.

“Os relógios não medem o tempo?”, pergunta-se Elias (Ibid, p.7) e, a seguir, afirma que se os relógios “permitem medir alguma coisa, não é o tempo invisível, mas algo perfeitamente passível de ser captado, como a duração de um dia de trabalho ou de um eclipse lunar, ou a velocidade de um corredor na prova dos cem metros”.

Elias (Ibid, p.16) sustenta que os relógios são processos físicos padronizados pela sociedade, que os decompôs “em sequências-

modelos de recorrência regular, como as horas ou os minutos”. Afirma que os relógios “são dispostos de maneira a se integrarem, por exemplo, através do deslocamento de ponteiros num mostrador em nosso mundo de símbolos”.

Elias também afirma que a marcação do tempo é uma simbologia para as relações humanas:

O primeiro passo em direção a uma resposta é relativamente simples: a palavra “tempo”, diríamos, designa simbolicamente a relação que um grupo humano, ou qualquer grupo de seres vivos dotado de uma capacidade biológica de memória e de síntese, estabelece entre dois ou mais processos, um dos quais é padronizado para servir aos outros como quadro de referência e padrão de medida.⁷⁹

[...] outros afirmam que o tempo é uma maneira de captar em conjunto os acontecimentos que se assentam numa particularidade da consciência humana, ou, conforme o caso, da razão ou do espírito humanos, e que, como tal, precede qualquer experiência humana. Descartes já se inclinava para essa opinião. Ela encontrou sua expressão mais autorizada em Kant, que considerava o espaço e o tempo como representando uma síntese a *priori*. [...] Numa linguagem mais simples, ela se limita a dizer que o tempo é como uma forma inata de experiência e, portanto, um dado não modificável da natureza humana.”⁸⁰

Na realidade, o tempo não passa, e, “considerado do ponto de vista sociológico, o tempo tem uma função de coordenação e

⁷⁹ Elias (1998, p.40).

⁸⁰ (Ibid, p.9).

integração”, afirma Elias (Ibid, p.45). Fazemos uso do relógio, para pontuarmos compromissos sociais, tais como reuniões, jantares, encontros dos mais variados. A marcação do tempo passou, então, a unir sincronamente as pessoas e seus afazeres.

A partir do nascimento, o ser humano inicia um processo de evolução contínua, ininterrupta e irreversível. Temos o período da primeira infância, que vai até mais ou menos os sete anos; depois, a segunda, que termina aos quatorze anos, quando começa o período da adolescência; e, por fim, a maturidade. Atualmente, temos a fase que chamamos de “melhor idade”, que começa a partir dos sessenta anos.

[...] Assim, muitos não conseguem impedir-se de ter a impressão de que é o próprio tempo que passa, quando, na realidade, o sentimento de passagem refere-se ao curso de sua própria vida e também, possivelmente, às transformações da natureza e da sociedade.⁸¹

O tempo torna-se, então, o combustível desse medo – o medo do envelhecimento, da deterioração dos corpos, da morte – e a cada ano que passa, principalmente a partir da maturidade, o homem luta incessantemente para prolongar sua vida, ser mais produtivo, criar mais; e, no afã de um aproveitamento pleno do tempo que não para, que não consegue controlar, ele verte parte de suas pesquisas científicas com o escopo de descobrir novas fórmulas, com vistas a manter sua vida de forma saudável, conservando o vigor da juventude.

⁸¹ (Ibid, p.22).

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... *O fim de tudo*. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a *morte*.⁸²

Bauman (2008, p.44) afirma que a morte é aterradora por ser inegociável. Escreve:

Cada evento que conhecemos ou de que ficamos sabendo – *exceto a morte* – tem um passado assim como um futuro. Cada um deles – *exceto a morte* – traz a promessa escrita em tinta indelével, ainda que em letras mínimas, de que a trama ‘continua no próximo capítulo’.

Mas a Morte não deixa esperanças, é inapelável.

O não conformismo com a proximidade do fim da vida fez com que se criasse uma série de mitos e ritos em torno da morte ao longo da história da humanidade. A cultura egípcia é uma das maiores, senão a maior, representante do culto à morte com suas enormes pirâmides, suas técnicas de mumificação e o cuidado em guarnecer o morto com tudo o que ele poderia precisar ao despertar em outra vida. Já na alta Idade Média, a morte poderia ser vista como uma espécie de libertação do indivíduo que, ao senti-la aproximar-se, doava seus bens,

⁸² Bauman (2008, p.44).

ou parte deles, à Igreja para que seus pecados fossem perdoados e assim merecesse entrar no Paraíso.

Se o destino funerário escapou à alternativa do tudo ou nada do Paraíso ou Inferno, foi porque cada vida de homem já não era vista como um elo do Destino, mas como uma soma de elementos graduados, bons, menos bons, maus, menos maus, fazendo jus a uma apreciação diferenciada, e resgatáveis porque tarifáveis. Sem dúvida, não é por acaso que a intercessão em favor dos defuntos apareceu ao mesmo tempo que os penitenciais em que cada pecado era avaliado e a pena fixada em conseqüência. As indulgências, as missas e orações de intercessão foram para os mortos do século IX o que as penitências tarifadas eram para os vivos: passou-se do destino coletivo para o destino particular.⁸³

Com o passar do tempo (que não passa!), já na baixa Idade Média, os cultos e ritos foram se modificando, mas a expectativa da morte continuava a incomodar, e a ter um caráter sombrio, um sabor de saudade que não se pode matar. A cor preta, desde aquela época, carrega em si uma força negativa, que nos remete às sombras da noite misteriosa, aos sortilégios, à solidão, à tristeza e também à morte. Não por acaso, no Ocidente, o luto é representado pela cor preta. Afirma Ariès (1981, p.176):

Embora o uso do preto fosse geral no século XVI, ele ainda não se impusera aos próprios reis, nem aos príncipes da Igreja. O preto tem dois sentidos: o caráter sombrio da morte, que se desenvolve com a iconografia macabra, mas principalmente a ritualização mais antiga

⁸³ Ariès (1981, p.165).

do luto; a roupa preta expressa o luto e dispensa a gesticulação mais pessoal e mais dramática.

A morte e o medo que ela causa no ser humano, seus mitos e ritos sofreram várias modificações ao longo do tempo, mas a única coisa imutável é o silêncio que ela deixa, silêncio que barulho algum consegue romper.

Podemos concluir que o homem sente medo da morte porque acredita que o tempo passa, deteriorando o corpo; logo, sente medo, porque raciocina, porque tem pleno conhecimento dessa deterioração, como afirma Domingues (1996, p.17-18):

Na *Introdução às Ciências do Espírito*, afirma Dilthey que a intuição do efêmero é a primeira forma de que se reveste a experiência humana do tempo e que como um enigma acompanhou ela a trajetória da humanidade desde as épocas mais recuadas. No limiar desta intuição originária, encontrava-se segundo ele a própria experiência da corruptibilidade da natureza, da fragilidade da existência, da precariedade das instituições sociais, cujo conjunto atestava, mais além da caducidade das coisas, a ação implacável do tempo, com o ciclo do nascimento, crescimento e morte. O resultado foi que os homens desde cedo, ao experienciarem a ação do tempo, foram levados a buscar explicações que dessem sentido a essa experiência, sem que, todavia, o enigma do tempo fosse decifrado ou ficasse de todo resolvido. [...] não é tanto a intuição do efêmero, mas antes a sua negação, a procura de um elemento permanente, a busca de um ponto fixo que permitisse

aos homens a evasão do tempo e os colocasse ao abrigo de sua ação corrosiva.

4 Considerações finais

Quando Dino Buzzati ingressa na vida literária italiana, o cenário sociopolítico de então, dominado por acirrado confronto entre os intelectuais que apoiavam o fascismo (1922-1945) e os que se posicionavam contra o regime, não abre espaço para sua produção.

Essa falta de acolhimento à obra de Buzzati se deve, possivelmente, a seu não-engajamento político e, ainda, à sua não-afiliação à estética realista que caracterizava aquele período e servia como veículo ideológico de resistência.

Dino Buzzati, na contramão de seu tempo, como afirmamos no parágrafo anterior, opta por uma estética não-realista, próxima ao onírico e ao insólito, rica de questões que mobilizam todo ser vivente. Mas a crítica as desconsiderou, ou não soube vê-las.

Somente depois de sua morte, em 1972, as obras de Buzzati, timidamente, passaram a merecer estudos acadêmicos, quase todos buscando aproximar o autor à narrativa fantástica e/ou à estética surrealista.

Para fugir ao consenso, decidimos, neste trabalho, aferir como Dino Buzzati tratou a questão do tempo diegético e psicológico em sua narrativa, ao invés de, como faz a maioria dos críticos de sua

obra, falar da presença da montanha enquanto representação autobiográfica ou mesmo da presença do fantástico e do surrealismo na produção do autor.

A leitura da produção poética de Buzzati nos propiciou ocasião para refletirmos, mesmo que de forma breve, sobre questões referentes ao Medo. Também nos impeliu a indagar sobre o Tempo – a medição de espaço entre a vida e a morte, que a todos atormenta. E, por fim, nos favoreceu a aproximação à Morte, o inevitável fim de tudo o que vive.

As personagens de Buzzati experimentam a angústia causada pela consciência do passar do tempo e, ao mesmo tempo, reavaliam suas atitudes ao longo da própria vida. O autor, sem afiliar-se à estética do Realismo, confere às suas personagens as apreensões da vida cotidiana e suas inquietudes, principalmente as que dizem respeito ao que não se pode controlar.

O sentimento de esvaziamento do ser frente às futilidades da vida, como no caso de *Il borghese stregato*; a inoperância de uma família (ou povo) que se deixa dominar, como em *I topi*; o medo de enfrentar o desconhecido, ainda que sabido, como nos casos de *Una goccia* e de *Ombra del Sud*; a angústia diante do fim inapelável da vida, como se verifica em *Sette piani* são questões que afetam o homem, em qualquer sociedade, e sobre as quais Buzzati, poeticamente, convocamos a refletir.

Para concluir, salientamos que a obra poética de Dino Buzzati mostra-se um inesgotável receptáculo, ainda pouco explorado, de questões relativas à vida, à morte, ao tempo e ao medo. E, por fim, confessamos nossa pretensão de que os resultados do presente estudo aportem efetiva contribuição, principalmente, às pesquisas realizadas no campo dos Estudos Literários Italianos e estimulem o desenvolvimento de outros trabalhos na área de italianística.

Referências bibliográficas:

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Vol. I. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUZZATI, Dino. **Il colombre**. Milano: Mondadori, 2002.

DOMINGUES, Ivan. **O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976; p. 67.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio**. São Paulo: Nova Fronteira, 1999

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PONTO de vista. Direção: Pete Travis. Hollywood: Columbia Pictures, 2008 [produção]. 1 filme (90 minutos.), DVD.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

Como citar este texto:

COSTA, I. C. C. L. O tempo e os seus personagens nos contos de Dino Buzzati. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

DIVINA COMÉDIA: RELAÇÃO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E A ILUSTRAÇÃO NO CANTO VIII DO INFERNO

Linda Salette Miceli FERREIRA⁸⁴

Este ensaio traz um recorte da minha Dissertação de Mestrado, que se refere ao estudo sobre o poético, o Canto VIII do livro *Inferno*, da *Divina Comédia*⁸⁵, de Dante Alighieri (1265 – 1321), e a ilustração desse canto feita por Sandro Botticelli (1445 – 1510).

O autor do trecho da poesia a ser analisada nessa comparação entre texto e imagem é Dante Alighieri. Trata-se de um autor de grande prestígio, uma vez que foi e continua sendo, um escritor de influência para as culturas italiana e ocidental. Sua vida foi bastante movimentada, no sentido de ter escrito obras importantes e de referência e também de ter tido uma participação ativa na política de Florença, local onde morava com sua família.

Seu vínculo com a política era muito intenso, sendo pertencente a um dos partidos políticos da sua época, a saber, os *Guelfi Bianchi*⁸⁶. Devido às lutas políticas entre os *Guelfi Bianchi* e os *Guelfi*

⁸⁴ Doutoranda em Literatura Italiana na UFRJ.

⁸⁵ Alighieri (2010).

⁸⁶ [Guelfos Brancos].

*Neri*⁸⁷, os *Bianchi* foram exilados de Florença e, mesmo fazendo parte da elite florentina daqueles anos, Dante foi exilado de sua cidade natal em 1302, justamente, pelos seus posicionamentos políticos tomados na vida pública.

Foi no exílio que o poeta florentino deu início a sua obra mais conhecida a *Divina Comédia*, tendo-a dividido em três partes, a saber: o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*. Em 1309, finalizou seu primeiro livro, o *Inferno*; anos depois, em 1313, terminou o *Purgatório* e, em 1321, ano de sua morte, acabou o último, o *Paraíso*.

Esta e outras obras de Dante ficaram bastante conhecidas já no século XIII e posteriormente também, tendo em vista que cerca de 750 manuscritos da obra dantesca foram efetivamente realizados e catalogados durante os séculos XIV e XV, fato que indica a circulação das obras dantescas para além de seu tempo, de acordo com Ferroni (1992, p.110).

Um dos primeiros copistas da obra literária de Dante foi Giovanni Boccaccio (1313–1375), que realizou três cópias da *Comédia*. Vale destacar a importância de Boccaccio para a divulgação da obra dantesca, visto que foi ele que acrescentou o adjetivo *Divina* à *Comédia*. Desta maneira, o novo título foi integrado ao título original apenas no período do *Cinquecento* italiano.

⁸⁷ [Guelfos Pretos].

É possível constatar que, dentre as Cânticas da *Divina Comédia*, a do livro *Inferno* é aquela que mais foi ilustrada e pintada por artistas de todo o mundo e, porventura a explicação para esse fato provavelmente seja a plasticidade das descrições dessa parte do poema, mesmo sendo o texto dantesco complexo em sua forma e na apresentação de personagens.

Em relação à importância de Dante para a literatura italiana, Ferroni (1992, p.93) declara: “DANTE ALIGHIERI sintetizza le tendenze essenziali della letteratura del secolo XIII e crea allo stesso tempo modelli determinanti per tutta la letteratura italiana”.⁸⁸

De acordo com Ferroni, Dante, em sua obra mais conhecida e famosa, a *Divina Comédia*, compara a língua italiana com níveis estilísticos distintos, o que acarreta um espaço literário rico, como ainda não havia sido visto em nenhuma outra obra literária europeia, daquela época. Além disto, o poeta aproveita-se de sua obra para revelar os sinais da crise pela qual a Europa estava passando, no século XIV, fato que apontava para uma consciência até dolorosa daquela época em que vivia. Deste modo, a densidade histórica que sua poesia possui transmite uma interpretação daquela existência

⁸⁸ “DANTE ALIGHIERI sintetiza as tendências essenciais da literatura do século XIII e cria ao mesmo tempo modelos determinantes para toda a literatura italiana.” (Grifo do autor). (Tradução nossa).

ascética e dos valores morais cristãos do período medieval. A esse respeito, Ferroni (1992, p.111) afirma que:

D'altra parte, è la stessa forza dell'invenzione poetica a conferire realtà alla «narrazione» delle varie tappe del viaggio e dei personaggi incontrati. I significati vanno comunque ben al di là di una narrazione «fantastica». Per il poeta il suo viaggio è anzitutto un percorso di rendizione e riscatto, un'operazione ascetica che conduce alla verità e alla salvezza. Ma nello stesso tempo vuole offrirsi, secondo i canoni della letteratura morale medievale, come immagine esemplare di agni esperienza umana.⁸⁹

Essa obra dantesca tem uma complexidade, em particular para leitores estranhos ao contexto medieval, que é oriunda do desconhecimento dos personagens apresentados no texto e, para que esse desconhecimento diminua, é necessário um estudo paralelo, referente a esses personagens, para um melhor entendimento de cada um. É válido acrescentar que muitos dos personagens da obra poética pertenceram ao ambiente sociopolítico frequentado por Dante em vida e o que se pode perceber desses elementos históricos é o juízo dantesco centrado em um conhecimento de mundo de sua época, isto é, do século XIII.

⁸⁹ “Por outro lado, é a mesma força da invenção poética que confere realidade à «narração» das várias etapas da viagem e dos personagens encontrados. Os significados vão, de qualquer modo, além de uma narração «fantástica». Para o poeta, sua viagem é, primeiramente, um percurso de redenção e resgate, uma operação ascética que conduz à verdade e à salvação. Mas, ao mesmo tempo quer oferecer-se, segundo os cânones da literatura moral medieval, como imagem exemplar de cada experiência humana”. (Tradução nossa)

Ainda tratando da questão da importância dessa obra literária, Cataldi & Luperini (1994: XXV) afirmam:

La *Commedia* è opera fortemente *unitaria* soprattutto per due ragioni: ha una organicità narrativa (è la storia di un viaggio avventuroso, con un ben individuato protagonista); ha una coerenza tematica (è la descrizione dell'oltretomba cristiano). Ed è opera *totale*, anche, in quanto affronta una materia (quella dell'aldilà e della salvezza eterna) che implica necessariamente, nella prospettiva cristiana, il coinvolgimento di tutte le questioni delle quali la mente umana è capace.⁹⁰

A afirmação acima evidencia a singularidade desse poema dantesco e também de suas características estilísticas que se referem ao fato de os poemas serem escritos em *terza rima* ou *terzina*⁹¹, uma invenção do próprio Dante, que também optou pela utilização do hendecassílabo para toda a obra. Sobre essa questão, Reynolds (2011, p.172) afirma que:

Versos em branco não eram usados em uma escrita vernacular. Dante amava rimar, *concatenatio pulcra* (“acoplamento bonito”), como ele dizia. A rima também

⁹⁰ A *Comédia* é uma obra fortemente *unitária*, sobretudo por duas razões: existe uma organicidade narrativa (é a história de uma viagem avventurosa, com um único protagonista); existe uma coerência temática (é a descrição do além-túmulo cristão). É uma obra *total*, mesmo enquanto afronta uma matéria (aquela do além e da salvação eterna) que implica, necessariamente, na perspectiva cristã, o envolvimento de todas as questões das quais a mente humana é capaz. (Tradução nossa).

⁹¹ Rima tripla.

é um auxílio à memória e uma produção contra omissões e alterações por copistas.

Assim, é notório que Dante já se ocupava das questões relativas à linguagem em suas obras e a perfeição com que escrevia, gerando até mesmo uma nova estrutura, como dito anteriormente, faz dele um poeta notável e singular.

O recorte proposto no Projeto de Dissertação de Mestrado foi especificamente o século XV, período do Renascimento italiano e momento em que a obra dantesca fora retomada pelo artista italiano Sandro Botticelli. É válido ressaltar que os artistas, que se inspiraram na *Divina Comédia* – como, por exemplo, Sandro Botticelli, no século XV, Gustave Doré, no século XIX, e outros tantos que não é necessário listar, para fazerem as suas obras artísticas referentes a esta obra literária, na maioria das vezes, foram pagos por algum mecenas que possuíam um interesse particular em torno da realização de tais imagens, interesse, notoriamente, político.

É interessante notar o momento em que a obra dantesca foi retomada: o Renascimento, na Itália, que ainda não era um reinado nem tão pouco um país, e que se encontrava, naquele momento, totalmente fracionada em regiões, não possuindo nem mesmo uma única língua. Os dialetos mudavam de região para região, acarretando, por vezes, a dificuldade na interação entre indivíduos que moravam até próximos, tornando problemática a comunicação oral, dada a

grande quantidade de dialetos existentes na Península Itálica. Além disso, cabe mencionar que este panorama linguístico estendeu-se, não obstante os esforços das políticas linguísticas ocorridas na Península Itálica, por vários séculos, até o século XX.

Além deste, outros fatores como os problemas políticos, o próprio fato de a Itália não ser um país unificado e de não ter uma só língua, colaboraram, sobretudo, para a diminuição do estímulo para a realização de obras literárias em língua italiana; contudo, simultaneamente, houve a ascensão das artes, no Renascimento, e foi, neste momento, que os artistas e intelectuais sentiram a necessidade de inovar artisticamente. Essa foi uma tendência que caracterizou o Renascimento, o redimensionamento das artes.

Ressalta-se que a primeira manifestação cultural renascentista aconteceu na Península Itálica, na região da Toscana, e teve como principais centros duas cidades em especial, que foram Florença e Siena. A partir dessas duas cidades, este movimento propagou-se pela Europa Ocidental, entretanto a Península Itálica continuou sendo o local em que este movimento das artes teve sua maior expressão, devido à quantidade de artistas que permaneceram nestes centros e também ao ambiente de mecenato, que promoveu o alto valor artístico das obras produzidas.

Para se ter um entendimento razoável do que foi a representação para as artes do movimento Renascentista, faz-se

necessário encontrar as motivações que aconteceram no Humanismo, ocorrido no período anterior. Auxilia nesse entendimento a afirmação de Ferroni (1992, p.131-132) sobre o movimento que antecedeu o Renascimento italiano:

Il concetto di Umanesimo si riferisce a una cultura più strettamente vicina agli uomini nella loro individualità e concretezza. Nello sviluppo di questa cultura gioca un ruolo fondamentale l'attenzione riservata al mondo classico, visto in contrapposizione alla mediocrità del presente. Ai toni elegiaci, nostalgici, patetici dell'atteggiamento tardo-gotico, quello umanistico sostituisce valori positivi e di equilibrio.⁹²

Este movimento intelectual, o Humanismo acompanhou o nascimento e o desenvolvimento do Renascimento da segunda metade do século XIV até o XVI. Teve por característica a vontade de redescobrir a cultura antiga, quer dizer, a cultura clássica⁹³, em seus valores mais originais e primitivos. Visando, assim, à aprendizagem da língua dos clássicos e um modo de escritura, em latim, o mais semelhante ao dos antigos escritores.

Os humanistas possuíam algumas particularidades, por exemplo, quando rejeitavam o pensamento metódico dos séculos

⁹² “O conceito de Humanismo se refere a uma cultura estreitamente próxima aos homens na sua individualidade e concretude. No desenvolvimento dessa cultura tem um papel fundamental, a atenção reservada ao mundo clássico, vista em contraposição à mediocridade do presente. Aos tons elegíacos, nostálgicos, patéticos do movimento tardo-gótico, aquele humanístico substitui valores positivos e de equilíbrio”. (Tradução nossa).

⁹³ Compreende os gregos e romanos.

anteriores, desta forma estudando o homem, a sua palavra, o seu comportamento, e deixando de lado o cosmos ou as essências metafísicas. Para esses intelectuais, a exaltação da virtude do homem significava saber as suas manifestações individuais, mundanas e sociais. Além do mais, eles colocavam-se no centro do mundo, ou seja, já não eram mais teocentristas, mas sim antropocentristas.

É possível notar, então, que o Renascimento, como um movimento que teve seu início quando o Humanismo já havia sido constituído, trouxe à luz muito dos ideais humanistas como, por exemplo, a evidência empírica, o uso da razão, o antropocentrismo, como mencionado anteriormente e, principalmente, o retorno aos clássicos⁹⁴, buscando a perfeição e a harmonia nas artes. Ainda a propósito do Humanismo, Asor Rosa (1987, p.114) declara:

Umanesimo significa appunto, da una parte, *studia humanitas*, cioè culto, amore ed interpretazione di quei testi classici in cui si può identificare una più propria e diretta nozione dell'umano; dall'altra centralità, essenzialità e preminenza dell'uomo nella costruzione e valutazione dell'universo.⁹⁵

A partir da declaração de Asor Rosa, pôde ser observado como o Renascimento está estreitamente ligado ao Humanismo, sendo

⁹⁴ Gregos e romanos.

⁹⁵ “Humanismo significa de fato, por um lado, *studia humanitas*, isto é culto, amor e interpretação daqueles textos clássicos, no qual se pode identificar uma própria e direta noção do humano; por outro lado, a centralização, essencialidade e primazia do homem na construção e avaliação do universo”. (Tradução nossa)

este a sua primeira expressão, cujo fundamento principal estava na redescoberta e na reproposta da literatura clássica⁹⁶. É possível acrescentar que ele foi marcado por fenômenos que tiveram início no século XV, fenômenos estes de desenvolvimento de novas formas culturais, uma grande produção artística, retomada de atividades econômicas e uma nova atenção à vida terrena.

A concepção de Renascimento relaciona-se diretamente à sociedade italiana dos séculos XV e XVI, e entende-se por um “renascer” do homem, do seu desempenho social e cultural, segundo Asor Rosa. É possível afirmar que, dentre as inovações revolucionárias daquela época, estavam o novo interesse pela natureza e um vital otimismo que engrandecia o homem como senhor da natureza. Pode-se acrescentar ainda o *revival* da literatura em língua vulgar, que na época do Humanismo foi propagada somente em pequenos grupos de intelectuais, mas que, no Renascimento, foi posta à disposição da população, já que existia um enorme desenvolvimento da imprensa, cujo trabalho favorecia para com a multiplicação do público de leitores.

Nesse sentido, os homens do século XV e da primeira metade do século XVI possuíam uma grande percepção do revigorar da vida civil, dos estudos e das técnicas, e tal percepção fez-se notória por meio do duradouro processo de reestruturação da sociedade

⁹⁶Dos gregos e romanos.

italiana na saída da crise do século XIV. Desta forma, os estudiosos e os artistas italianos conseguiram se convencer de serem o centro da sociedade europeia, sentindo-se guias da cultura dos demais países, que ainda não haviam saído da crise que se instaurou naqueles anos.

Dentre os grandes artistas renascentistas, o eleito para a comparação entre o texto da *Divina Comédia* e a sua imagem foi o artista Sandro Botticelli. É necessário ressaltar que este, por meio do mecenato, retomou a obra dantesca, ilustrando toda a *Divina Comédia*, no sentido de ter ilustrado cada uma de suas três Cânticas. A escolha do mecenas – Pier Lorenzo de’ Medici – pela obra de Dante teve conotações políticas e sociais, fato que contribuiu sobremodo para a ideia da construção simbólica da identidade italiana, que foi incitada pelos intelectuais daquela época.

Desta forma, é válido notar que o papel do mecenato na época do Renascimento teve grande importância, conforme afirma Asor Rosa (1987, p.108):

Grande e crescente importanza assume perciò in questo quadro il fenomeno del mecenatismo, cioè la disponibilità del principe a finanziare l'esecuzione o la stampa di opere d'arte o letterarie e a sostentare intorno

a sé con donativi e stipendi letterati, pittori, scultori, architetti, scienziati.⁹⁷

Asor Rosa esclarece ainda que o mecenato apresentava-se com pontos negativos como, por exemplo, a tendência à subordinação do artista para com o príncipe, mas continha também alguns pontos positivos, como um estímulo a uma maior integração entre cultura e sociedade civil.

Esses esclarecimentos iniciais irão auxiliar na interpretação iconográfica feita por Botticelli, do Canto VIII, do livro *Inferno*, da *Divina Comédia*. Sendo assim, faz-se necessário o entendimento deste canto, por meio de um breve resumo sobre os principais acontecimentos que aí se dão e, posteriormente, será feito o tratamento dado na ilustração de Botticelli para os fatos descritos, realizando, por fim a comparação entre o texto literário e a ilustração.

No Canto VIII, pode ser notado que Dante e Virgílio estão à beira do rio Estige, no quinto círculo infernal, lugar no qual se localizam os iracundos, e embaixo de uma alta torre, de onde conseguem ver uma outra distante, sendo que entre essas torres é descrita uma troca de sinais luminosos. Tais sinais luminosos têm por

⁹⁷ “Grande e crescente importância assume, portanto, neste quadro o fenômeno do mecenato, isto é a disponibilidade de o príncipe a financiar a execução ou a impressão de obras de arte ou literárias e a sustentar ao redor de si com donativos e salários letrados, pintores, escultores, arquitetos, cientistas’. (Tradução nossa)

finalidade dar um aviso ao barqueiro Flégias⁹⁸ sobre o momento de ele ter de atravessar as almas dos danados de uma margem à outra do rio.

Em seguida, Dante e Virgílio entram na barca e, enquanto estão sendo atravessados para a outra margem do pântano, deparam-se com um espírito inimigo de Dante, chamado Filippo Argenti. Este tenta atacá-lo, em vão, sendo, assim, maltratado pelas outras almas que o acompanhavam, fato que deixou Dante, de certa forma, contente, tendo presente que, em vida, aquele espectro era seu oponente político, pertencendo à facção dos *Neri*.

Então, quando eles (Dante e Virgílio) chegam à outra margem do pântano, desembarcam nas portas da cidade de Dite, que é a chamada cidade infernal, e encontram, por lá, vários demônios parados, impedindo-lhes a entrada, acontecimento que acarretou certa perturbação em Dante, que entrou em pânico ao vê-los. Porém, Virgílio sabia que um mensageiro celeste chegaria para ajudá-los a entrar na cidade.

Após este breve resumo, faz-se necessário trazer a ilustração feita por Botticelli para os mesmos fatos descritos no poema dantesco, conforme segue abaixo:

⁹⁸ Personagem mitológico, filho de Marte e de Crise. Dante o transforma no símbolo de um impulso cego de vingança.



Pode ser verificado, na figura acima, uma narrativa iconográfica bem delineada, iniciada pela parte superior direita da imagem e seguindo por ela, quase que transversalmente, até a parte inferior esquerda da ilustração, em que Dante e Virgílio aparecem constantemente em cada etapa deste percurso, configurando uma descrição pontual dos acontecimentos citados no poema.

Duas torres podem ser notadas na cidade de Dite. Em uma delas, a que está mais à frente da ilustração, observam-se duas tochas em seu topo e, em duas janelas, o rosto de duas almas, uma em cada janela, que estão em chamas. Seus rostos aparentam dor, pois estão com suas bocas abertas, a testa franzida e um olhar quase que perdido para o horizonte. Já na outra torre, é possível verificar que uma das almas está com duas tochas nas mãos, com um semblante delineando um sorriso.

Como já mencionado, Dante e Virgílio aparecem constantemente nesta ilustração e, em sua primeira aparição, eles estão na parte superior direita da imagem, juntos, Dante com o braço esquerdo levantado, na altura do seu peito, e o outro na altura do seu ombro. Virgílio aparece com sua mão esquerda também levantada, na altura do ombro, e segura, com a mão direita, sua túnica. Ambos gesticulam como se estivessem conversando enquanto percorrem o caminho.

Na segunda aparição, Virgílio, à frente de Dante, com o braço direito elevado a uma altura acima de sua cabeça, mostra a Dante as torres da cidade. Ambos olham em direção ao topo das torres e Dante aparenta estar impressionado, na descrição de sua expressão boquiaberta. Seguindo o caminho que traçaram para percorrer, chegaram à margem do rio Estige.

Esta é a terceira aparição deles na descrição imagística. À margem do rio, eles veem que o rio está farto de almas errantes, pagando por seus pecados, com seus corpos nus, contorcidos na água. É possível observar uma série de fatores que levam a entender o sofrimento que estão sentindo, já que existem corpos imersos até o pescoço, com o rosto para o lado de fora da água, olhando na direção de Dante e Virgílio; outros estão com as mãos na cabeça, puxando os próprios cabelos, com um semblante de aflição e outro ainda com o dorso para fora da água, com a boca aberta, esboçando o grito de dor.

Na água, além de todos esses corpos, nota-se a presença de um barqueiro, Flégias, cuja função é atravessar as almas que irão para a cidade de Dite. A partir disto, observa-se que Virgílio, inclinado para frente, à frente de Dante, com sua mão direita segurando a túnica e a esquerda na direção do barco, fazendo menção de conversar com Flégias. Dante aparece, na ilustração, à retaguarda de seu guia, com ambas as mãos na altura do peito, aludindo a uma espera para dialogar com o barqueiro. Flégias, em seu barco, olha na direção de Virgílio, segurando com a mão esquerda seu remo e a direita está elevada na direção de Virgílio. O barqueiro é representado por uma aparência monstruosa, com o corpo de homem, mas com asas que parecem de morcegos e chifres na cabeça.

A quarta aparição de Dante e Virgílio na ilustração pode ser observada dentro do barco de Flégias. Nesta, Virgílio aparece duas vezes, em uma cena: o poeta latino é delineado empurrando uma alma para soltar o barco e na outra ele está abraçado a Dante. Esta alma, dependurada no barco, segura Virgílio com as duas mãos. A descrição do semblante do poeta latino evidencia a conversa dele com as almas, no barco. Virgílio está totalmente inclinado, com os braços para fora do barco, com as mãos encostadas nos braços dessa alma - uma delas é Filippo Argenti, inimigo de Dante, em vida. Nesta outra aparição, em que eles estão abraçados, ambos estão sentados dentro do barco e Virgílio está com seus braços ao redor do pescoço de Dante - nesta

cena, pode ser percebido o apoio e consolação dados por Virgílio a Dante, no encontro espectral com o inimigo. Enquanto isto, Flégias está sentado, com os remos nas mãos, de costas para eles, olhando de perfil para o lado esquerdo do barco. Vale acrescentar que a orientação desse barco é da direita para a esquerda da ilustração.

Em mais uma aparição e, desta vez a quinta, Dante e Virgílio, encontram-se, na cidade de Dite, fora do barco de Flégias, que segue seu caminho olhando em direção aos poetas. Virgílio, mais uma vez sozinho, tem o braço direito estendido à frente de seu corpo, na direção dos demônios, tentando afastá-los dele e de Dante. Os demônios, com chifres na cabeça e também com asas de morcego, parecem tentar se aproximar deles, como uma tentativa de impedir a entrada dos visitantes. Os demônios são descritos a partir da expressão enfurecida, cuja visão é fixada em Virgílio, entretanto, um deles, para o observador da ilustração, parece olhar para quem o observa, da mesma forma que Flégias também parece olhar, sorrindo, para quem o observa.

Na última aparição de Dante e Virgílio nessa descrição imagística, no canto inferior esquerdo da ilustração, Dante aparece com um semblante aflito, com a cabeça inclinada um pouco para o lado esquerdo e com as mãos na altura de seu queixo. Essa sua disposição na ilustração alude a um rogo. O poeta florentino está de frente para seu guia, com ambas as mãos estendidas para o chão e com

a cabeça baixa, a sua posição na ilustração permite a leitura de que Virgílio apazigue Dante.

Essa ilustração do Canto VIII comprova a descrição perfeita dos versos da obra literária. Podem ser notados ainda, na parte inferior da ilustração, aproximadamente, cinco alçapões. Dentre eles, os que estão abertos estão repletos de almas que queimam no fogo infernal. É possível ver suas cabeças tentando sair, com seus rostos delineando a aflição e a dor - os mesmos sentimentos são expressos pelas almas mergulhadas no rio. É perceptível também a presença de um caixão aberto e em chamas diabólicas, com almas dentro.

É possível verificar que a ilustração apresentada antes tem como características o equilíbrio na disposição das cenas desenhadas, que pode ser notado por meio das duas torres, a harmonia da figura das torres e a dissimetria dos personagens em relação às torres. Um detalhe presente nessa ilustração é a clareza das imagens do desenho, não vista nas outras realizadas pelo mesmo artista para a obra dantesca. Não há a presença do exagero, visto que nem toda a imagem está preenchida, mas há a sequencialidade da cena e o movimento dos personagens. É possível notar, nessa ilustração, que a utilização dos tons claro-escuro não foi realizada, tendo em vista que os desenhos só estão traçados, o que, diferentemente das outras imagens, não fornece a percepção de tenebrosidade. Observa-se que, nesta ilustração, há a

profundidade, mesmo que imperceptível, apesar de a cena descrita parecer quase plana.

Segue abaixo o trecho do Canto VIII, do livro *Inferno* da *Divina Comédia*, a que se refere à ilustração de Botticelli acima apresentada:

	Io dico, seguitando, ch'assai prima che noi fossimo al piè de l'alta torre, li occhi nostri n'andar suso a la cima
3	per due fiammette che i vedremmo porre, e un'altra da lungi render cenno, tanto ch'a pena il poeta l'occhio tòrre. [...]
6	Corda non pinse mai da sé saetta che sí corresse via per l'aere snella, com'io vidi una nave piccioletta
15	venir per l'acqua verso noi in quella, sotto 'l governo d'un sol galeoto, che gridava: "Or se' giunta, anima fella!"
18	«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto», disse lo mio signore, "a questa volta:

21	piú non ci avrai che sol passando il loto.»
24	<u>Qual</u> è colui che grande inganno ascolta che li sia fatto, e poi se ne rammarca, fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.
27	Lo duca mi discese ne la barca, e poi mi fece intrare appresso lui; e sol quand'io fui dentro parve carca. [...]
69	Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo, s'appressa la città c'ha nome Dite, coi gravi cittadin, col grande stuolo».
72	E io: «Maestro, già le sue meschite là entro certe ne la valle cerno, verniglie come se di foco uscite
75	fossero.» Ed ei mi disse: «Il foco eterno ch'entro l'affoca le dimostra rosse, come tu vedi in questo basso inferno.»

A partir do estudo da relação entre o Canto VIII e a sua ilustração feita por Botticelli, no poema de Dante há a descrição, primeiramente, daquilo que pode ser observado na ilustração do artista renascentista que se refere à alta torre da cidade de Dite. Em seguida,

os personagens (Dante e Virgílio) das duas obras em análise observam as duas chamas acesas e que recebiam respostas de outros dois lumes ao longe, referindo-se a um sinal para o barqueiro Flégias. Botticelli, em sua ilustração, retrata minuciosamente todo o percurso de Dante e Virgílio, apresentando, na segunda aparição deles, essa cena em que eles veem as torres.

Os versos 13 a 27 do Canto VIII do *Inferno* tratam de como foi o momento em que Dante avistou o barco de Flégias, o qual se aproximava chamando pelas almas funestas. O barqueiro desceu de seu barco, para embarcar as almas, e, no momento em que Dante entrou no barco, foi apontado como uma alma viva. Botticelli representou essa cena na terceira aparição de Dante e Virgílio, que estavam para entrar no barco. Já na quarta aparição, o barqueiro os colocou dentro do barco, no trajeto para a cidade de Dite.

Os versos 67 a 75, do mesmo Canto, tratam da chegada de Dante e Virgílio à cidade de Dite. Cabe ao guia Virgílio alertar Dante sobre o mundo dos mortos antes do momento da chegada, uma vez que no percurso até a cidade dos mortos serão encontrados demônios e almas infernais. Botticelli apresenta essa cena na quinta aparição de ambos os poetas, já na cidade de Dite. Não é possível captar o sentimento de Dante em relação às almas encontradas em seu percurso ainda obscuro para ele, mas é possível verificar a tentativa de Virgílio de afastar os demônios de perto de Dante.

Em relação ao Canto VIII do *Inferno*, Botticelli tentou reproduzir a maior parte das descrições feitas no poema dantesco, entretanto, muitas vezes não foi possível verificar essa fidelidade imagética. Acredita-se que um dos motivos para a ausência de algumas cenas desse canto pode ter sido pela perfeição sintética, para evitar o acúmulo de informações que, juntas, poderiam dificultar o entendimento do observador.

Enfim, este estudo possibilitou o exame não só da importância da obra dantesca, mas também a avaliação das motivações que levaram à retomada, por meio da ilustração, da *Divina Comédia* no Renascimento.

Referências Bibliográficas:

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia / Dante Alighieri**; João Trentino Ziller, tradução e notas; João Adolfo Hansen, notas de leitura; Henrique P. Xavier, notas à *Comédia* de Botticelli; Sandro Botticelli, desenhos. – Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ASOR ROSA, Alberto. **Storia della letteratura italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1987.

CATALDI, Pietro; LUPERINI, Romano. **Antologia della DIVINA COMMEDIA**. Milano: Le Monnier, 1994.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Vol. I. Milano: Einaudi scuola, 1992.

REYNOLDS, Barbara. **Dante – O poeta, o pensador e o homem**. Trad. Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro, Record, 2011.

Como citar este texto:

FERREIRA, L. S. M. Divina Comédia: relação entre texto literário e a ilustração no Canto VIII do Inferno. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

IL BIRRAIO DI PRESTON,
DE ANDREA CAMILLERI:
RAPSÓDIA EM GIALLO

Luciana Nascimento de ALMEIDA⁹⁹

O presente trabalho tem como objetivo abordar a forma como Camilleri faz uso das estruturas do melodrama na composição da rapsódia *Il birraio di Preston*, romance classificado como policial e ambientado na imaginária Vigata, a cidade criada pelo autor onde são ambientados todos os seus romances. A trama de *Il birraio di Preston* trata da inauguração e do incêndio do teatro Re d'Italia. Pretendemos, ainda, demonstrar como a música permeia a narrativa de outra história policial, *Agosto, romance de Rubem Fonseca*. Mas, antes de iniciar faz-se necessário esclarecer que, embora não acolha a classificação “romance histórico”, que comumente é atribuída à obra em questão, *Il birraio di Preston* traz, em sua elaborada trama, referências a fatos ocorridos em uma época importante para a história da Itália: o século XIX e os movimentos do início do século XX, com ênfase ao movimento revolucionário da carbonária e a Giuseppe Mazzini, à Sicília e seus aspectos políticos, sociais e culturais. Situação

⁹⁹ Professora de Língua Italiana da SEEDUC/RJ. Doutora em Letras Neolatinas/UFRJ.

semelhante é a do romance Agosto, ambientado no Rio de Janeiro às vésperas do suicídio de Getúlio Vargas.

A incidência de fatos da história italiana e, especialmente, de aspectos da cultura siciliana em *Il birraio di Preston* dão especial sabor a esse romance-rapsódia, que apresenta uma estrutura próxima a do melodrama. Vejamos as principais características desse gênero músico-teatral:

Este gênero músico-teatral surgiu na sequência de pesquisas feitas no século XVI no sentido de ressuscitar a tragédia clássica. Distingue-se da tragédia grega, na medida em que, nesta, a primazia cabe à palavra, tendo características complementares a dança e a música, ao passo que naquele a música é fundamental e o texto se resume a um guião, embora minucioso.¹⁰⁰

Observamos que o melodrama surgiu da tentativa de se recuperar a tragédia clássica. O século XVIII assistiu à polêmica criada em torno do gênero, além da tentativa, no século seguinte, de dar a supremacia à palavra.

Entre os continuadores mencionam-se Pier Francesco Cavalli e Mareantonio Certi, em quem já se verificam os primeiros sinais da polêmica pela supremacia da música ou do drama que havia de dominar o séc XVIII. Na primeira metade deste século, o Apostolo Zeno

¹⁰⁰ Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira (2001. vol. 19, p. 654).

tentou uma reforma do gênero no sentido de devolver à palavra a importância que lhe cabia na tragédia grega.¹⁰¹

A música, elemento presente em diversos romances camillerianos, como *La voce del violino*, permeia toda a narrativa, iniciando pelo título do romance em análise, *Il birraio di Preston*, que é também o título da ópera encenada na narrativa, durante a inauguração do teatro Re d'Italia.

Na narrativa, no segundo capítulo, registra-se a discussão sobre que ópera seria mais indicada para um evento da importância da inauguração do teatro da cidade. Segundo o Circolo Cittadino di Vigàta, deveria ser uma ópera melhor do que a de Luigi Ricci, a escolhida pelo prefeito. Talvez devesse ser uma peça de Wagner, por exemplo.

O tema música introduz algumas personagens, como dom Ciccio, o carpinteiro entendido de música, cuja opinião contrária ao possível êxito da apresentação de *Il birraio di Preston* causou problemas para os intentos do prefeito e de dom Memè, custando-lhe a liberdade.

A música está presente também durante a discussão do Circolo Cittadino sobre a decisão do prefeito de encenar *Il birraio di*

¹⁰¹ Ivi, pp. 654-55.

Preston e a consequente resistência daqueles que julgaram tal ato como abuso de autoridade do governante florentino.

Però lei, cavaliere, ha ragione” ripigliò il canonico. “Ce n’è di musica bella. E noi invece ci dobbiamo agliuttiri, volenti o nolenti, una musica che manco sappiamo com’è solo perchè così vuole l’autorità! Cose da pazzi! Dobbiamo fare soffrire le nostre orecchie con la musica di questo Luigi Ricci solo perchè il signor prefeto ordina così.¹⁰²

Ela está presente nas palavras de dom Ciccio, o carpinteiro, homem respeitado por seu talento musical, ao expressar o que a música representava em sua vida e explicar o motivo de sua não aprovação à ópera, respondendo à pergunta do prefeito.¹⁰³

A música foi protagonista de momentos patéticos, como, por exemplo, no episódio em que se descobre o equívoco do prefeito em relação à ópera apresentada no teatro La Pergola, na noite em que conheceu a esposa.

Em *La voce del violino*, assim como acontece em *Il birraio di Preston*, a música é atribuída tamanha importância, que poderíamos considerá-la uma personagem. Durante a narrativa, observamos como a música é capaz de conduzir o comissário Montalbano em sua busca pelo assassino da jovem Michela Licalzi. É a música, ou melhor, a “voz” emitida pelo precioso violino de Michela que traz à luz não

¹⁰² Camilleri (1995, p.24).

¹⁰³ *Ivi*, p. 170.

apenas o assassino da jovem, mas a motivação que culminou no crime. A música adquire voz, poder de revelar aquilo que estava encoberto; é a testemunha do delito, que “fala” no momento crucial, mas que, no entanto, só pode ser ouvida por aquele que é capaz de compreendê-la, no caso o comissário Montalbano.

A música exerce papel paradoxal em toda a narrativa de *Il birraio di Preston*. Se considerarmos a oposição drama *versus* comédia ou, como preferimos chamar, ópera séria *vs* ópera bufa, e os elementos melodramáticos que permeiam a narrativa, observaremos que a música está presente em ambos os elementos, que se alternam na trama, fazendo-se presente nos momentos mais sublimes e nos momentos mais patéticos, sendo veículo dos mais nobres e dos mais obscuros sentimentos.

Foram Alessandro Scarlatti e, principalmente, Pietro Metastasio os responsáveis pela definição da ópera séria, na Itália. Metastasio estabeleceu a estrutura e a métrica das óperas, conferindo, assim, seriedade às representações. A ópera bufa, por outro lado, nasceu em Nápoles. Era, basicamente, a forma como as cenas do cotidiano se representavam entre os atos de um espetáculo, e, em breve tempo, graças ao sucesso alcançado, transformou-se em gênero.

Enquanto a ópera séria exigia o cumprimento, de maneira rigorosa, dos esquemas e estruturas que a norteavam, a ópera bufa não se empunha tal rigor: “i compositori si ispiravano a vicende legate alla

vita di tutti i giorni che il pubblico capisca con maggior facilità, riuscendo a identificarsi nei personaggi”¹⁰⁴. Nomes como Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi estão relacionados à época de ouro do melodrama, que nesse período passou a ser chamado de Ópera.

Voltando a *Il birraio di Preston*, assim como os próprios acontecimentos que constituem a trama, o cômico e o trágico se intercalam durante toda a narrativa. Em alguns momentos, essa alternância acontece de capítulo para capítulo, outras vezes dentro de um mesmo capítulo.

O capítulo “Avrebbe tentato d'alzare la muschittera”¹⁰⁵ exemplifica o que pode ser considerado ópera séria. Nesse capítulo, é apresentada a história da jovem viúva Concetta Riguccio, que conhece o jovem Gáspero e, durante uma missa, marcam um encontro para aquela mesma noite, na casa dela. Tudo sai conforme o combinado e os dois têm sua primeira noite juntos. Porém, aquele era o dia em que ocorreria o incêndio, e a casa da viúva localizava-se ao lado do teatro. E o incêndio toma proporções ainda mais trágicas, pois o jovem casal morre durante a noite, sufocado pela fumaça produzida pelo fogo. Essa tragédia, embora tenha sido consequência do incêndio, vitimou pessoas que não possuíam ligação direta com as personagens principais

¹⁰⁴ “os compositores se inspiravam em acontecimentos ligados à vida de todos os dias que o público para que entenda com maior facilidade, conseguindo se identificar nos personagens”.

¹⁰⁵ (“Teria tentado levantar o mosquiteiro”).

da trama; no entanto, mais adiante, esse fato ganhará importância, uma vez que trará desdobramentos para o delegado Puglisi, que se encontrará diante da escolha de seguir estritamente as suas funções como delegado e investigador ou fazer o que lhe parecia mais justo: interferir na cena. E, sabemos que ele escolheu a segunda opção, ao modificar o quarto onde estavam os mortos e, assim, salvar a honra da falecida viúva.

Em contrapartida, no capítulo “Giagia mia cara”¹⁰⁶, predomina a ópera bufa. O capítulo é ambientado na noite da inauguração do teatro Re d’Italia, quando o *prefeito* finalmente revela, através de uma carta endereçada à esposa, a real motivação da escolha da ópera *Il birraio di Preston*. Ele explica o porquê da insistência em apresentar aquela ópera, enfrentando seus inimigos políticos e correndo riscos. Mas, a resposta dada pela esposa não poderia ser mais decepcionante, nem colocar o prefeito em situação mais patética: ele se equivocara, porque a ópera que tinham assistido juntos, no dia em que se conheceram, fora *La Clementina*.

Não somente na produção de Camilleri a música ocupa lugar de destaque. Se examinarmos a obra de outros escritores, como a do brasileiro Rubem Fonseca, verificaremos que a música também se faz presente em, pelo menos, um de seus romances de sucesso: *Agosto* (1993).

¹⁰⁶ (“Giagia, minha querida”).

Em *Agosto*, romance policial ambientado no Rio de Janeiro, na era Vargas, a música participa da trajetória de vida do comissário Mattos, que desde a juventude esteve envolvido com a ópera, tendo sido inclusive *claqueur* do Teatro Municipal. E, mesmo na fase adulta, já policial de carreira, jamais se afastara da música erudita, mantendo em sua casa discos e partituras de *La Traviata* e *La Bohème*, por exemplo, tendo a ópera estado presente “fisicamente” em diversos momentos importantes de sua existência. O comissário sempre ouvia os trechos das óperas, e, tal qual o comissário Montalbano, em *La voce del violino*, refletia sobre o crime investigado enquanto ouvia a música:

Naquele momento Mattos estava deitado no sofá-cama Drago, ouvindo *La Bohème*. Ele acabara de ver uma foto na primeira página da *Tribuna da Imprensa* que o deixara muito perturbado. As desventuras amorosas de Rodolpho e Mimi, ainda que continuassem sendo expressas com emoção pela Tebaldi e pelo Prandelli, haviam cedido lugar às cogitações sobre o crime do edifício Deauville.¹⁰⁷

O trecho citado revela, ainda, um traço da personalidade do comissário Mattos, característica esta, dissonante daquela exigida em um investigador, mas que não interferia em seu raciocínio lógico, ao menos em sua opinião:

¹⁰⁷ Fonseca (1993, p.108).

Mattos, conquanto reconhecesse ser emotivo e impulsivo em demasia, acreditava ter lucidez e perspicácia suficientes para escapar das clássicas ciladas da investigação criminal, principalmente da “armadilha da lógica”. A lógica era, para ele, uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um conhecimento da verdade. Todavia, assim como existia uma lógica adequada à matemática e outra à metafísica, uma adequada à filosofia especulativa e outra à pesquisa empírica, havia uma lógica adequada à criminologia, que nada tinha à ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle. Na sua lógica, o conhecimento da verdade e a apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade. Ele admirava o ceticismo de Hume e lamentava que suas leituras realizadas na faculdade, não apenas do filósofo escocês, mas também de Berkeley e Hegel, tivessem sido tão superficiais.¹⁰⁸

A música foi, de fato, companheira de Mattos durante boa parte de sua vida. As páginas de *Agosto* vão ressaltando esse envolvimento do comissário com a música erudita, sendo lembrado, inclusive por outras personagens, como é o caso Alice, a namorada que o abandonara tempos atrás:

¹⁰⁸ Ibidem.

“Tenho um encontro às cinco e meia. Com o maestro. Lembra do maestro?”

“Maestro?”

“O velho que chefiava a claque, o seu Emílio, lembra?”

Ela se recordava vagamente de Mattos ter contado que quando estudante fizera parte da claque do Teatro Municipal para poder assistir a óperas de graça, ganhando ainda alguns trocados.¹⁰⁹

A música esteve presente também nos momentos dolorosos da vida de Mattos, como em seu rompimento com Alice. Nota-se que, a partir da música, o autor constrói uma crítica à classe mais abastada e sua interação com as artes:

Algum tempo depois do rompimento com Alice, ele fora assistir a *La Bohème* no Municipal, com Di Stefano e a Tebaldi. Estava acostumado a ir na torrinha, por ser mais barato e também porque era na galeria que a claque se postava e ele se acostumara com o local. Mas naquela ocasião comprara uma cadeira na plateia, próxima de uma frisa, onde havia um homem e uma mulher que cochilavam o tempo todo. Notou também que outras pessoas permaneciam dormindo em suas frisas, até mesmo quando Di Stefano deu um fabuloso dó de peito na ária *Che gelida manina*. Ficou profundamente irritado, já estava sentindo, então, os primeiros sintomas de sua úlcera duodenal e de seu ódio pelos ricos. Ir à ópera, aos concertos, aos museus, fingir que liam os clássicos, tudo fazia parte de uma grande encenação hipócrita dos ricos, cujo objetivo era mostrar que eles – pensava principalmente em Alice e sua família –

¹⁰⁹ Fonseca (1993).

pertenciam a uma classe especial de pessoas superiores que, ao contrário da chusma ignara, sabia ver, ouvir e comer com elegância e sensibilidade, o que justificaria a posse do dinheiro e o gozo de todos os privilégios.¹¹⁰

Vale ressaltar que a própria vida do comissário Mattos se assemelha aos temas dos melodramas, que ele constantemente ouve e são objetos de seu desejo. Ele, um homem formado em direito e comissário de polícia, é o que se pode chamar de um bom policial, por se encaixar nos moldes de boa conduta. É um profissional honesto, que se importa com os prisioneiros de sua carceragem e está sempre preocupado em cumprir seu dever. Em sua vida pessoal, é um homem doente e atormentado; sofre fisicamente por causa de uma úlcera duodenal e é infeliz no amor – tendo sido abandonado por Alice, devido à sua condição social inferior, e vivendo um romance inconsistente com Salete, que, apesar de ser apaixonada por ele, vive com um homem rico e casado.

Referências Bibliográficas:

CAMILLERI, Andrea. **Il birraio di Preston**. Palermo: Sellerio Editore, 1995.

_____ **La voce del violino**. Palermo: Sellerio Editore, 1997.

¹¹⁰ Ibidem, pp.50-51.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Edição século XXI. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

Como citar este texto:

ALMEIDA, L. N. Il birraio di Preston, de Andrea Camilleri: rapsódia em giallo. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

UMA NOVA FRONTEIRA DE ESTUDO NA FONOLOGIA ITALIANA: A PROSÓDIA, EM PERSPECTIVA SOCIOLINGUÍSTICA E HISTÓRICA

Marco Barone¹¹¹

1) Dialeto e variedades: uma introdução sociolinguística.

No panorama sociolinguístico italiano, ao lado do estudo dos dialetos, na fonética e fonologia, existe um segundo nível de diferenciação diatópica, o estudo das variedades locais do italiano oral, comumente chamadas de “parlate”, fortemente influenciadas pelos próprios dialetos, e cuja análise avança paralelamente à deles. Ao longo do tempo, a literatura variacionista do italiano demorou-se sobre o estudo dos fones e fonemas, como unidades adjacentes e consecutivas em sequência temporal linear, e a sua associação com partes de significado, ou seja sobre o dito nível “segmental” da variação fonética e fonológica, seja de um ponto de vista puramente sincrônico e descritivo, como na análise da mudança e do contato, até determinar uma subdivisão diatópica em macroáreas delimitadas por isoglossas,

¹¹¹ Doutor em Matemática pela Universidade de Bolonha, Doutorando em Linguística pela Universidade Pompeu Fabra de Barcelona. Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

que correspondem principalmente às macroáreas que classificam os dialetos com base suprarregional.

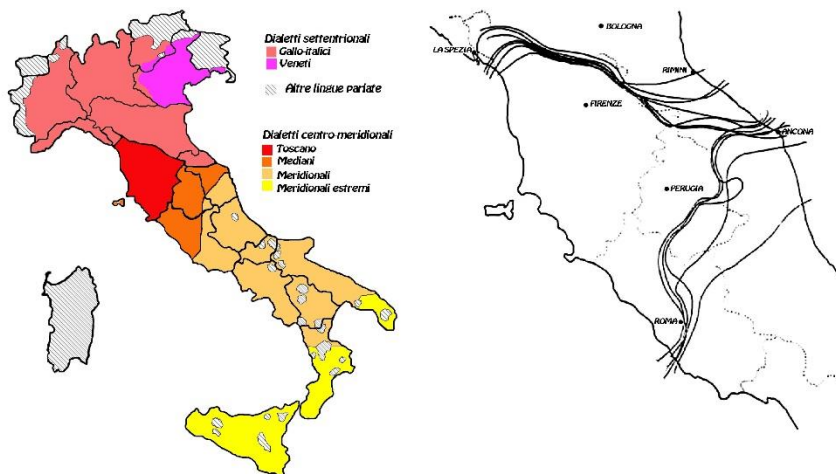


Fig 1a,b. As áreas dialetais e as duas isoglossas segmentais principais

Para termos uma medida da distinção entre dialetos e variedades do italiano e entre variedades do italiano e italiano padrão, consideremos o exemplo seguinte, criado propositalmente para mostrar uma ampla gama de diferenças: o trio de transcrições fonéticas da frase italiana “Sarebbe una buona cosa se non ci andassi per niente al suo posto, in chiesa con lui. Perché non scendi un po’ prima, come sempre?” com pronúncia italiana padrão, local e da sua tradução para o dialeto local.

ITALIANO PADRÃO:

[sa'reb:e una 'bwɔna 'kɔza se 'non ʃi an'das:i per 'njente al 'suo 'posto in 'kjeza kon 'luʝ per'ke 'non 'ʃendi um 'pɔ 'p:rima 'kome 'sempre]

ITALIANO LOCAL (PESCARA, ITALIA ORIENTAL)

[sa'reb:e una 'b:wɔna 'kɔsa se 'n:on ʃan'das:i pe 'n:jente al 'suo 'pɔsto in 'kjesa ko 'l:uʝ pe'k:e no 'ʃendi um 'pɔ 'prima 'kome 's:empres]

DIALETO LOCAL (PESCARA)

['fus:ə na kɔsa 'b:onə si nɔʝi 'jis:ə pi 'n:ind a lu 'puʃta 'su la k:jesə ŋi es:ə pik:e niŋ gilə nuk:unuf:ə n:andzə ɲa fi simbrə]

O exemplo mostra uma diferença enorme, além do limite da inteligibilidade, entre dialeto e italiano local, e uma muito menos relevante entre italiano local e italiano “padrão”, isto é, obedecendo a norma da dicção. A transcrição fonética mostra a distinção entre alguns alofones, tais como [e] em italiano local no lugar de [ɛ] padrão (['kjesa], [sa'reb:e]), e vice-versa (['ʃendi]), [ɔ] no lugar de [o] (['pɔsto]), [s] no lugar de [z] (['kjesa], ['kɔsa]), os *raddoppiamenti* fonossintáticos, caracterizados pela consoante geminada, ou “dupla”, em início de frase (['n:on], ['s:empres]) em italiano local que faltam em italiano padrão e vice-versa (['p:rima]), reduplicações iniciais de natureza diferente (['b:wɔna]). Em certos casos, até temos dialeto e italiano com a mesma pronúncia, onde a fala local se diferencia por hipercorreção (é o caso do fonema ɔ em ['pɔsto]). Parece, portanto, à

primeira vista, que os dialetos não deixaram um marco tão profundo frente à inexorável padronização desta variedade local de italiano. Há um elemento, porém, a respeito do qual a transcrição fonética não é capaz de providenciar informação nenhuma, que foge à norma e marca, sim, uma profunda semelhança entre as variedades locais e seus respectivos dialetos e cuja variação no espaço, por outro lado, nos dialetos como nas variedades, é bem mais fragmentada do que uma subdivisão geográfica mediante isoglossas possa reproduzir. Trata-se do aspecto *prosódico*, ou *suprasegmental*, da língua.

2) O acento e o nível suprasegmental: uma introdução técnica à prosódia.

Para entendermos a natureza deste nível linguístico, primeiro devemos analisar a noção de acento. O acento de palavra corresponde em italiano a certas propriedades privilegiadas de uma sílaba dentro de uma dada palavra. Tal sílaba, que será dita sílaba acentuada, ou tônica¹¹², *poderá* receber algum tipo de “destaque”, com respeito às demais, dado pela concorrência de três fatores: uma duração maior, uma maior intensidade, ou volume, e por fim, uma frequência melódica distinta. Na transcrição fonética, a sílaba que possui tal

¹¹² Como toda sílaba possui um único núcleo vocálico (vogal simples, ditongo, tritongo) se dirá também que a vogal de tal sílaba ou, em caso de núcleo vocálico, a vogal forte de tal núcleo, é tônica ou acentuada.

acento de palavra é precedida por um apóstrofo. As propriedades que nos permitem reconhecer qual é a sílaba tônica são, portanto: 1) é a mais duradoura, 2) é pronunciada em voz mais alta, mas sobretudo ela é a única sobre a qual a voz configura um movimento melódico especial, distinto das demais. No gráfico abaixo podemos observar os espectrogramas da pronúncia em isolamento das palavras italianas “nomino” e “nominò”.

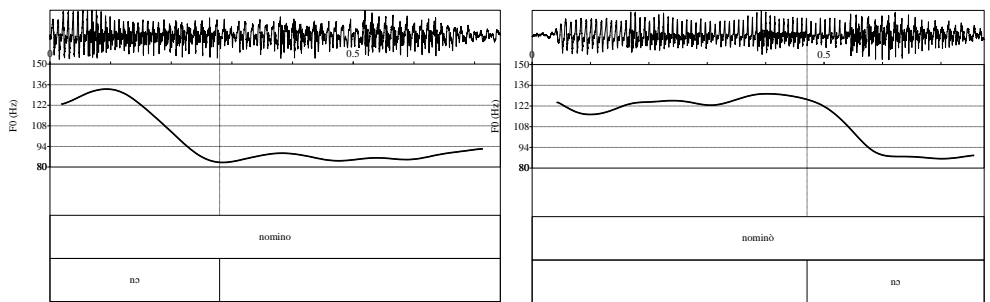


Fig. 2 A palavra “nomino” [ˈnɔmino] e a palavra [nɔmiˈnɔ]

O espectrograma é um gráfico que dá conta de numerosas propriedades da emissão vocal. O sinal acústico chega em forma de onda composta, que o espectrograma reparte como soma de ondas mais simples, cujas frequências nos permitem reconhecer as vogais e estão indicadas, no gráfico, pelo nível das listras horizontais cinza/pretas na margem baixa dos espectrogramas. A escuridão de sua cor, mais ou menos tendendo ao preto, representa o volume, ou intensidade, e a duração temporal é dada, obviamente, pela sua

extensão horizontal. Enquanto as listras cinza/pretas representam as frequências de vibração das cavidades supralaringais, a altura da linha contínua sobreposta ao diagrama representa a frequência de vibração da glote e é chamada frequência fundamental. A frequência fundamental é o objeto de estudo da entoação: sua altura é percebida como impressão melódica, ou seja, nossa impressão de que o falante esteja colocando em cima da sílaba uma dada nota musical, mais ou menos aguda, ou um movimento musical ascendente ou descendente. No exemplo referido, na figura à esquerda (“nòmino”) podemos notar como as listras horizontais são levemente mais escuras e alongadas, em correspondência à primeira sílaba, enquanto na figura da direita (“nominò”) elas serão levemente mais escuras e compridas em correspondência à terceira. Isso leva a concluir que a sílaba tônica é a primeira, no primeiro caso, e a última, no segundo, mas precisamos de um software como o utilizado, ou de um ouvido excelente para sentenciar isto. A diferença mais evidente entre os dois sinais acústicos, e a mais reconhecível por um ouvido qualquer, sem precisar de computadores, está claramente cifrada no andamento tão diferente das linhas de frequência: na figura da esquerda, a primeira sílaba, que é a tônica, recebe um movimento descendente, uma “queda” da nota musical da voz, enquanto nas outras sílabas a altura musical fica plana, achatada. Na figura da direita, pelo contrário, é a terceira sílaba que recebe o mesmo andamento musical “especial”, ou seja, uma queda.

Por que, então, não dizer que este movimento melódico especial, que nos faz reconhecer a sílaba tônica, é uma queda de altura tonal, definindo assim a sílaba tônica como “a primeira a partir da qual todas as seguintes carregam uma tonalidade menor”? Há pelo menos duas razões que não nos permitem concluir isto. Foram mostrados espectrogramas de palavras pronunciadas em isolamento. Mas as palavras em isolamento não são acontecimentos linguísticos reais. Temos que nos perguntar: o que acontece, na realidade, dentro da frase? E no discurso?

Como se vê no exemplo da longa frase transcrita foneticamente, toda palavra possui no máximo uma sílaba tônica, e algumas não têm. Dissemos anteriormente que a sílaba tônica é a única a receber um movimento melódico especial de “destaque”. Mas na prática pode acontecer que nem a única candidata o receba, e que uma palavra dotada de sílaba tônica seja pronunciada sem nenhum “movimento especial”. Tal movimento de “destaque” é indicado em prosódia com o nome de “proeminência” ou “acento frasal” e será descrito melhor na próxima seção. Por exemplo, voltando ao exemplo da frase transcrita foneticamente, é raro que todas as sílabas tônicas tenham de fato uma proeminência. Podemos normalmente pensar, na fala rápida, em pronunciar a frase deixando muitas palavras sem proeminência, palavras com função puramente gramatical mas também elementos lexicais como “chiesa” e “scendi”. Em segundo

lugar, mesmo quando a proeminência está presente, nem sempre o movimento melódico especial que a identifica é uma queda da frequência: pelo contrário, isto depende da posição da palavra no interior da frase, da modalidade sintático-pragmática da frase, mas sobretudo, da língua ou da variedade linguística analisada. Se colocamos nossa palavra no final da frase, é muito provável que ela receba um acento. Nas declarativas simples, quase todas as variedades do italiano e muitas línguas românicas (mas não, por exemplo, o castelhano) exibem um comportamento da proeminência na última sílaba tônica da frase que é parecido com o da palavra em isolamento, ou seja, descendente. Se consideramos porém uma interrogativa polar, mas conhecida como pergunta “sim ou não”, observaremos que as coisas mudam:

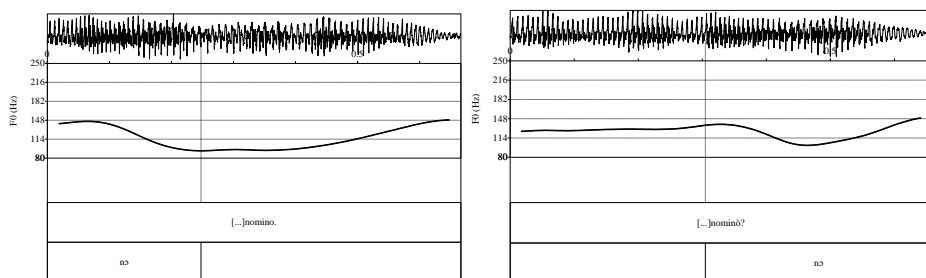


Fig. 3a,b Detalhe das palavras “nomino” e “nominò” dentro das frases interrogativas “Non lo nomino?” e “Non lo nominò?”

Como se vê pelo gráfico, nas respectivas sílabas tônicas notamos um primeiro breve movimento ascendente inicial, seguido por um

movimento descendente. Observando a figura da esquerda, o nível se mantém constante sobre a sílaba pós-tônica e sobe no final da frase. Mas na figura da direita, onde a sílaba pós-tônica não está presente, a subida é iminente. Vemos então como, neste caso, o movimento especial que marca a última sílaba tônica é um duplo movimento ascendente-descendente. Será que é esta a definição de acento, mas só no caso das perguntas polares? Será que podemos afirmar que “sílabas tônicas é 1) aquela a partir da qual a frequência desce, caso se trate de uma declarativa mas 2) aquela sobre a qual a frequência sobe e desce, no caso das interrogativas polares”? A resposta continua negativa: tal definição, além de complexa, é limitada a uma variedade específica (no caso, Pescara) de uma língua específica (italiano), como podemos observar nas figuras abaixo.

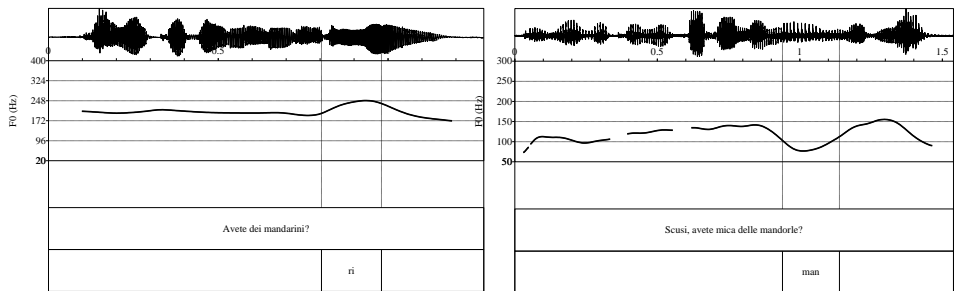


Fig. 4a,b Interrogativa polar nas variedades do italiano de Nápoles (a) e Pisa (b)

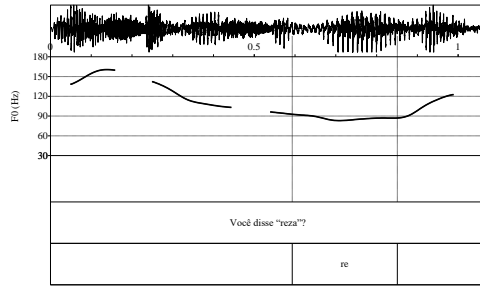


Fig 4c Interrogativa polar no português brasileiro, variedade de Recife

Diferentemente de Pescara, em Nápoles, sobre a sílaba tônica haverá um movimento ascendente, durante quase toda a duração da sílaba, e logo uma queda, apenas no final dela, que dura até o término da frase. Em Pisa, até encontramos, sobre a sílaba tônica, uma descida, seguida por uma subida, e logo uma descida no final da frase. No português brasileiro de Recife se observa um tom plano ou levemente descendente ao longo da última sílaba tônica com uma repente subida no final. Como definir, então, o acento de palavra? Será que teremos que optar por “Aquele sílaba que recebe um movimento descendente nas declarativas italianas, e um ascendente-descendente, nas interrogativas, se pronunciadas em Pescara, mas descendente-ascendente se for em Pisa?” Fica evidente que devemos aceitar que, por estranho que pareça, a única definição possível de acento de palavra passa por uma definição preliminar de acento de frase, ou proeminência prosódica. Uma sílaba tônica é simplesmente a que

“recebe uma proeminência em certos contextos”, e uma definição mais exata de proeminência será dada na seção 3.

3) O panorama histórico-linguístico da Itália: uma introdução histórica

Diferentemente de muitos países que contam com uma unidade política solidificada há séculos, refletindo uma homogeneidade linguística igualmente forte, a Itália mostra uma impressionante variação sociolinguística, devido à sua história recente como país unificado. Na Idade Moderna, a península italiana foi dividida em vários estados, de diversas dimensões, os mais extensos sendo o Reino de Nápoles, incluindo o Sul inteiro, sob o domínio e a influência francesa e espanhola, e o Estado Pontifício, sede da Igreja Católica. A Itália setentrional e central, porém, além de poucos estados de tamanho intermediário, era pontilhada por uma miríade de pequenos estados e estados-cidade. Uma das mais importantes tentativas de unificação remonta ao 1847, quando os estados pertencentes aos Savoia foram unificados sob o Reino de Sardenha, que foi a origem da Monarquia italiana, em 1861.



Fig. 5 A repartição política da Itália

A língua italiana nasceu, como língua escrita, como tentativa de, por parte de políticos, acadêmicos, escritores, personagens culturais de destaque e editores de textos escolares, criar uma versão padronizada a partir das línguas românicas (melhor conhecidas como “dialetos”), faladas por toda a península, já que a tentativa de transmitir o latim às camadas iliteradas da população havia falido. Quanto às regras e à forma escrita, o italiano era baseado no dialeto florentino, já dotado de um rico patrimônio escrito e conhecido pela imprensa desde o tempo de Dante Alighieri; em seguida, passou a incluir traços e peculiaridades de outras variedades dominantes, especialmente a romana.

Contudo, as regras de um padrão oral comum nunca haviam sido estabelecidas, até que as primeiras expressões de arte, o cinema e o teatro procuraram, por meio da dicção, criar uma norma nacional de pronúncia dos fonemas e das unidades fonológicas. Tal norma alcançou certo status oficial ao longo do tempo, e os dicionários acabaram convergindo para ela. Mas tal norma não incluía a prosódia, e até hoje não existe nenhuma forma de regulamentação ou acordo sobre o que deveriam ser traços rítmicos-entoacionais “padrão” ou corretos, nem, de fato, é pensável.

O italiano chegou nas escolas da Itália toda como língua escrita e, no momento de ser ensinado, a pronúncia dos professores locais junto a cada comunidade, refletiam traços próprios do respectivo dialeto local, sobretudo ao nível da entoação. Ninguém levou para as escolas da Itália a entoação florentina, apenas os livros. Assim se criaram entoações locais do italiano, moldadas no dialeto, em cada realidade geográfica individual.

Para reverter um pouco o estereótipo e a conotação negativa que a expressão “dialeto” subentende, observemos então que, enquanto os dialetos são línguas a todos os efeitos, dotados de uma oralidade e de uma entoação própria, o italiano padrão é um conceito sublinguístico incompleto, um modelo escrito e abstrato, a se preencher, doando-lhe uma oralidade e uma entoação. Foi com extrema naturalidade, portanto, que os povos transferiram traços do

próprio dialeto a tal objeto sublinguístico, criando as variedades locais do italiano. Isto começou a mudar, mas muito de leve, com a chegada do rádio e da televisão, durante o século XX, mas ainda hoje qualquer entoação do italiano reflete principalmente a do dialeto local, seja esse ainda muito usado ou quase extinto.

Alguns traços suprasegmentais foram difundidos pelos anunciadores televisivos, provenientes principalmente de Roma e Milão, sedes das televisões, instruídos a seguir uma determinada norma segmental, ou toscanos, recrutados por sua natural “correção”. Ao nível da entoação, porém, eles estavam espalhando à nação inteira traços provenientes de suas realidades linguísticas de origem. Contudo, o estilo do anunciador televisivo é muito escasso, quanto a tipologias frasais, rico em declarativas simples, porém quase privado das modalidades mais diversamente conotadas, como interrogativas, imperativas, exortativas.

A cultura cinematográfica neorealista contribuiu para o conhecimento das entoações regionais, sobretudo através dos dialetos das cidades principais: os centrais, que são variedades do italiano, também a um nível segmental, como o florentino e o romanesco, e os mais distantes, como o genovês, os dialetos sicilianos, o napolitano, etc. Mas foi provavelmente graças às figuras dos comédicos e do “varietà”, um estilo televisivo mais espontâneo e interativo, mas que ao mesmo tempo tem que se conformar a um critério de inteligibilidade e a uma

norma oral compartilhada, que adquiriram fama os chamados “sotaques” regionais, as variedades do italiano oral.

Na literatura específica, há uma certa unanimidade em reconhecer que a prosódia regional italiana nasceu do substrato dialetal: muitos linguistas usam a palavra “regional” para indicar todos os traços de procedência dialetal. Podemos citar Canepari: “os que eliminaram as características articulatórias marcadamente regional da sua pronúncia mantêm as estruturas entoacionais da sua fala, pois são as mais difíceis de se modificar” (Canepari, 1979) ou Pellegrini: “A pronúncia do italiano regional desvela quase sempre o fundo dialetal que se insinua” (Pellegrini, 1960) ou De Mauro “A persistência da prosódia dialetal no uso regional do italiano abre, a um nível pré-científico, a possibilidade fácil e imediata de detectar a procedência regional de um falante”.

Se a dialetologia e a sociolinguística variacionista diatópica investiram muitas energias no nível fonético-fonológico segmental, certamente não podemos dizer que igual atenção tenha sido prestada à camada suprasegmental da fonologia, que, como já tentamos definir, dá conta não de “qual é” o material fônico pronunciado, de quais variantes alofônicas sejam preferidas em cada área, mas sim de “como” tais fonemas e tais variantes são pronunciados, da distribuição dos acentos e da natureza acústica dos mesmos, especialmente na variação de duração e de frequência musical dos

movimentos que os compõem, em outras palavras, o estudo do que é comumente chamado de “melodia” de uma língua, ou dos ditos “sotaques” locais.

4) Estudos prosódicos: o sistema métrico autosegmental e o sistema ToBI

A prosódia é baseada, em primeiro lugar, na noção de proeminência frasal, uma característica que atribuímos a cada sílaba que se distingue acusticamente por um movimento acústico reconhecível como voluntário e que vem a “interromper uma melodia inercial”. A prosódia se divide em dois grandes âmbitos de pesquisa: o ritmo, que estuda a distribuição das proeminências, ou seja, quantas e quão frequentes elas são, e a entoação, que se ocupa de descrever sua natureza, de compreender quais proeminências existem em uma língua e quais são utilizadas, conforme os contextos, e com qual significado. E justamente a relação entre fenômeno acústico e significado é objeto de estudo daquela parte da entoação que chamamos fonologia da entoação ou fonologia prosódica. Em muitas línguas românicas, a distinção entre frases como:

“Gianni mangia la mela”
“Gianni mangia la mela?”
“Gianni mangia la mela!”
“Gianni, mangia la mela!”
“Gianni mangia la mela??”,

que ortograficamente são realizadas só por meio da pontuação, ao nível oral é expressada pelo andamento musical da voz, o que percebemos como “melodia” da frase, e que em termos técnicos é dado pelo gráfico da frequência fundamental, ou seja, a frequência de vibração da glote, denominada por f_0 . O que varia, sobretudo, no exemplo citado, é a melodia musical que percebemos ao redor da sílaba tônica “me” de “mela”, que nos avisa se, por um lado, se trata de pergunta ou afirmação, ou ordem, etc., e do outro, se pressupõe surpresa, obviedade, etc.

Esta melodia musical, esta nota ou conjunto de notas que percebemos ao redor da sílaba tônica da frase, nos ajudam também a distinguir os valores pragmáticos entre frases colocadas em contextos como:

“Cosa mangia Gianni?”

e

“(Mi hai chiesto) cosa mangia Gianni?”

Há proeminências (isto é, justamente, melodias peculiares) distintas sobre a sílaba “Gian” das duas frases, que servem para distinguir duas intenções pragmáticas distintas, mas a diferença que distingue estas intenções pragmáticas varia, por sua vez, de língua a língua, ou, no nosso caso, de variedade a variedade do italiano. A tarefa da fonologia da entoação é então comparável à da codificação escrita de uma língua oral, na qual se cimentaram muitos linguistas da antiguidade, e em tempos mais recentes também os linguistas antropólogos com as línguas indígenas: consiste em compreender quais são as unidades mínimas e como elas se compõem.

É necessário, para fazer isto, estabelecer primeiro uma sincronização entre a camada segmental e a suprasegmental, entender quais são as unidades sintáticas que podem conter nenhuma, uma, ou mais proeminências, e como descrever em termos objetivos essas últimas, em termos de um alfabeto de unidades mínimas. Este é o quadro teórico do sistema métrico autossegmental e do sistema de etiquetagem ToBI.

O sistema métrico autossegmental é um modelo teórico, além de um método, para a análise fonológica da prosódia e da sua relação com o material segmental. Suas origens remontam, supostamente, aos artigos de Bruce (1977), Goldsmith (1979) e Liberman & Prince (1977), os primeiros que lançaram a ideia de uma camada suprasegmental independente da segmental, contendo as

especificações tonais e as da estrutura métrica. Bruce fala de “associação entre tons e material segmental”, Goldsmith, pela primeira vez, da existência de dois níveis, o dos tons, e outro de “unidades carregadoras de tons”, e de uma ligação entre os dois. Liberman, por fim, estuda a relação entre constituição sintática e prosódia, conjecturando as primeiras regras e restrições sobre seus possíveis aspectos. Ele introduz os conceitos de núcleo e de acento nuclear, associado com a sílaba mais forte, normalmente a última, de cada constituinte.

Teremos que esperar 1980 e a tese de doutorado de Janet Pierrehumbert para ver a construção de um verdadeiro modelo de análise dos contornos entoacionais, como uma série de movimentos tonais, denominados “acentos de frequência” e “tons de fronteira”, catalogados em um inventário finito, cuja interpolação linear rende aproximadamente o contorno entoacional. Cada tom é um nível “alvo” de altura melódica, normalmente alto (H) ou baixo (L), mas existem também o médio (!H) e o super-alto (¡H). O acento de frequência, associado a uma sílaba tônica, é um movimento composto entre alvos tonais e pode ser monotonal (H*, L*) ou bitonal (H+L*, H*+L, L+H*, L*+H, H+H*, L+¡H*, etc.), onde o asterisco indica o tom que mais se alinha com a vogal da sílaba tônica. Os tons de fronteira se dividem em acentos de sintagma (H-, L-, !H-), que marcam o comportamento após o acento de frequência, até o fim do constituinte, e tons de fronteira de

frase entoacional ou *boundary tones* (H%, L%, !H%), que formam um alvo tonal no final da frase entoacional inteira. A proposta leva à criação do sistema de anotação ou transcrição prosódica ToBI (Silverman, 1992). Segundo o ToBI (*Tone and Break Indices*), podemos atribuir a cada frase um nível ortográfico, ou segmental, um nível suprasegmental, que contém os acentos de frequência e os tons de fronteira, e mais um nível de comunicação entre os dois, o dos *break indices*, que marca os pontos onde há divisão prosódica entre constituintes e o grau prosódico de cada separação, cujo index pode variar de “0” (nenhuma separação entre duas palavras) até “4” (fronteiras do sintagma entoacional inteiro). A fronteira de index “3”, por exemplo, marca a separação entre dois “sintagmas intermediários”, cada um dos quais tem que conter pelo menos um acento de frequência e ao final dos quais encontramos o acento de sintagma. O último sintagma intermediário no interior de um sintagma entoacional sempre contém o acento nuclear, um acento de sintagma e o tom final de fronteira entoacional.

Graças a este sistema de anotação, foram descritos os sistemas entoacionais de várias línguas, com o inventário dos acentos e dos tons de fronteira das mesmas, antes de todas, a proposta de (Beckman & Ayers 1994), para o inglês e mais recentemente, Cat_ToBI para o catalão (Prieto, 2002, Prieto et al., 2007), Sp_ToBI para o espanhol (Beckman et al., 2002, Face & Prieto, 2006/2007), o

português europeu (Frota, 2000), o francês (Jun & Fougeron, 2000), Oc_ToBI para o occitano (Hualde, 2003, Prieto & Sichel-Bazin, 2007-2010).

No caso do italiano, o sistema ToBI_{It} (Avesani, 1995), baseado na entoação florentina, define um inventário de 5 possíveis acentos nucleares e 4 tons de fronteira como primeiro passo para um sistema de transcrição das entoações italianas. Em seguida, começam a surgir diversos estudos sobre as variedades regionais individuais. O problema é encontrar um inventário prosódico único que permita comparar as diferentes variedades, um pouco como o alfabeto latino permite transcrever várias línguas. Grice et al. (2005) acoplam em um único sistema ToBI as variedades italianas de Bari, Palermo, Nápoles e Florença. Em 2013, o trabalho de 8 pesquisadores, coordenados por Barbara Gili-Fivela, do *Centro per le Ricerche Interdisciplinari sul Linguaggio* (CRIL), de Lecce, dá à luz uma proposta para um sistema comparativo de descrição prosódica de 13 variedades de italiano (Milão, Turim, Florença, Lucca, Pisa, Siena, Pescara, Roma, Bari, Nápoles, Salerno, Lecce e Cosenza)

Como as letras C-A-S-A e as sílabas CA-SA, embora privadas de significado próprio, compõem-se para formar o valor semântico de “moradia”, assim o estudioso de fonologia da entoação dirá que no italiano de Pescara o valor pragmático “pergunta com resposta múltipla” (ou pergunta parcial, ou pergunta “wh-”) está

associado com a sequência de tons baixo-alto-alto-baixo-alto-baixo (L-H-H-L-H-L), agrupáveis em unidades compostas como L+H* H-, L*+H L-L%. A “frase suprasegmental”, também dita *contorno entoacional*, é, portanto, dividida em unidades suprasegmentais compostas menores, chamadas acentos de frequência, ou, usando a expressão inglesa, *pitch accents*, por sua vez compostos por tons, como a palavra é dividida em sílabas e logo em letras. Trata-se, portanto, para uma determinada língua ou variedade linguística, de decifrar os alfabetos das unidades entoacionais de dois níveis, o dos tons, relativamente simples e o inventário dos *pitch accent*, que incluirá as combinações L+H* e L*+H.

O trabalho mais árduo, quando se trata de atribuir um alfabeto comum a mais variedades, é se assegurar de diferenciar todos os possíveis pares de acentos que produzem uma diferença fonológica, ou seja, uma diferença de significado, em pelo menos uma variedade. Para melhor entender o que acontece, imaginemos criar um sistema de escritura comum ao italiano e ao português, tal que ambas as línguas “se escrevam assim como se leem”. Observemos, por exemplo, que a distinção entre o fone correspondente ao som [R] uvular da palavra “carro” ([kaRu]) e o do [r] vibrante da palavra “caro” ([karu]) é uma distinção fonológica em português, ou “par fonológico mínimo”, no sentido que é necessária para mudar o significado das palavras (“carro” e “caro” justamente têm dois significados distintos).

Em italiano, por outro lado, as pronúncias [karo] e [kaRo] correspondem à mesma palavra (“caro”) e a segunda pronúncia pode provir de um falante que não consegue articular o “r” vibrante e emite a chamada “r moscia”, ou de um falante de uma proveniência geográfica específica, onde o fone uvular substitui o vibrante de propósito (ex., Parma). Diremos, então, que a distinção entre os dois fones em italiano é apenas fonética. Para termos um alfabeto comum às duas línguas, precisaremos, então, de dois símbolos distintos, sendo que em pelo menos uma das duas línguas (o português), a distinção é fonológica. Isto acontece no nível suprasegmental também. Na próxima seção apresentaremos os resultados do último estudo citado.

5) Um estudo recente e uma perspectiva geolinguística

O alfabeto entoacional proposto pelo grupo coordenado por Barbara Gili-Fivela no último estudo comparado sobre as variedades do italiano inclui dois *pitch accent* monotonais (H^* , L^*), 7 bitonais ($H+L^*$, H^*+L , $L+H^*$, L^*+H , $\uparrow H+L^*$, $L+\downarrow H^*$, $L+>H^*$) e 6 combinações de tons de fronteira ($L-L\%$, $L-H\%$, $H-H\%$, $H-L\%$, $!H\%$, $!H-L\%$).

Nas 13 variedades descritas, são analisados 57 tipos pragmáticos de frase, resultado da intersecção dos parâmetros de modalidade (declarativas, exclamativas, interrogativas, imperativas,

exortativas, vocativas) e por cada modalidade uma ou mais subconotações pragmáticas de pressuposição (surpresa, dúvida, obviedade, confirmação), foco (amplo, restrito, contrastivo), ênfase e outras (oferta, insistência, retórica, etc.). Descreveremos as entoações de alguns tipos frasais principais, e procuraremos evidenciar que, a diferença do que acontece em dialetologia, é muito complexo determinar uns setores geográficos de continuidade e traçar umas isoglossas da entoação, para a maioria dos tipos frasais. Debruçaremos, de maneira particular, sobre o contorno nuclear, ou seja, o formado pelo último acento de frequência (acento nuclear) e pelo tom de fronteira final.

Os espectrogramas que seguem ilustrarão o andamento de alguns desses movimentos. As declarativas simples são um tipo pragmático, cujo contorno entoacional ($H+L^*$, $L-L\%$) é comum a todas as variedades estudadas e cuja variação de altura dos alvos tonais é puramente fonética em cada uma delas.

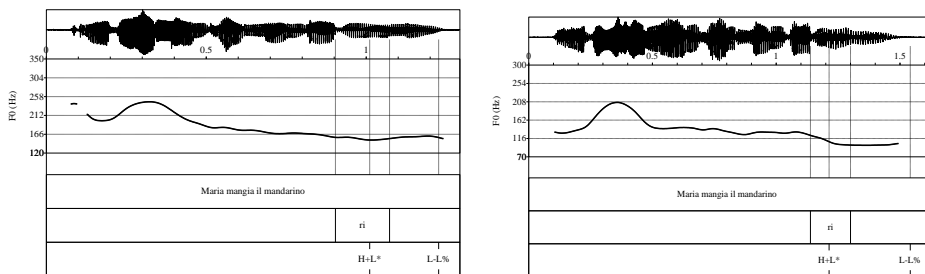


Fig. 6a,b Declarativa simples: Pisa ($H+L^*$, $L-L\%$), variação fonética.

Os vocativos de chamada também, por exemplo, mostram um comportamento homogêneo em todo o território nacional. Por outro lado, são mais interessantes as declarativas com foco contrastivo, que se dividem em duas opções principais: um contorno $L+H^*$, $L-L\%$ em Milão, Turim, Florença, Siena, Lucca, Nápoles, Salerno e H^*+L , $L-L\%$ em Roma, Pescara, Pisa, Cosenza, Bari e Lecce.

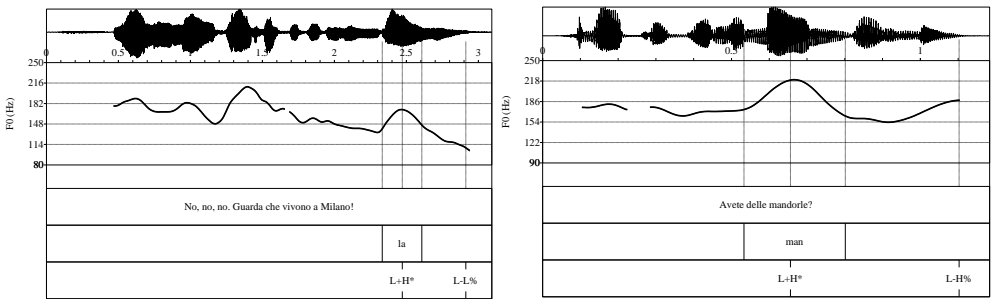


Fig. 7a,b Declarativa com foco:

Florença (a, $L+H^*$, $L-L\%$) e Bari (b, H^*+L , $L-L\%$)

Se procuramos uma justificativa geográfica para esta distribuição, podemos mapear os dois contornos com cores distintas no mapa da Itália e tentar localizar as áreas de continuidade e seus limites.

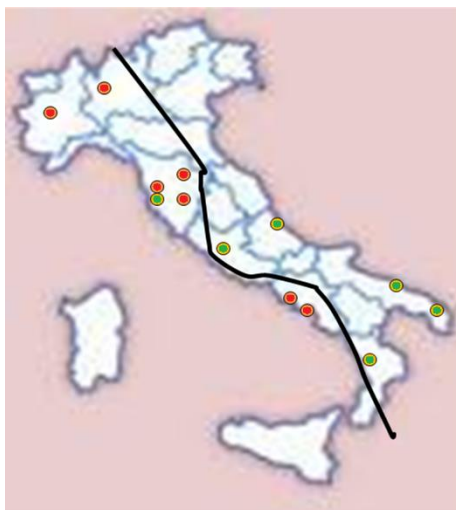


Fig.7c Distribuição geográfica das declarativas com foco: uma hipótese de isoglossa

À primeira vista, parece haver uma espécie de polarização de tipo noroeste vs sudeste. Há, porém, casos de difícil colocação (Pisa e Roma). Se passarmos ao tipo sintático interrogativo, porém, notaremos imediatamente que a variação entoacional é tão grande, que qualquer tentativa de dividir a Itália em macroáreas, separaria quase todas as variedades. Mostramos abaixo alguns gráficos da frequência fundamental deste tipo frasal em muitas variedades e, em seguida, a tabela com todas as possíveis combinações de acentos nucleares e tons de fronteira: no bloco correspondendo a cada combinação, estão especificadas as abreviações das cidades cuja variedade usa aquela combinação.

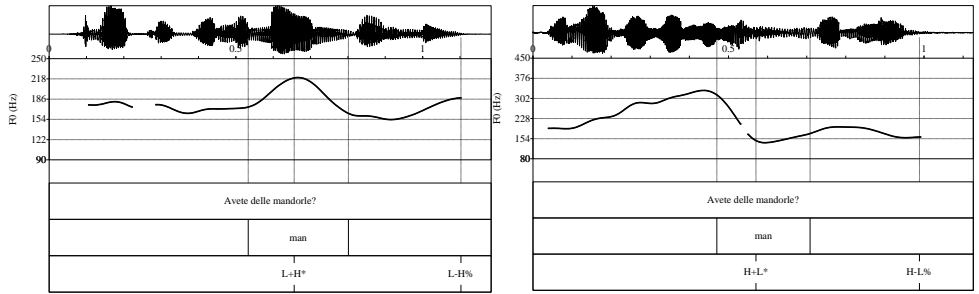


Fig. 8a,b Contornos entoacionais das interrogativas polares: Bari (a, L+H* L-H%) e Lucca (b, H+L*, H-L%).

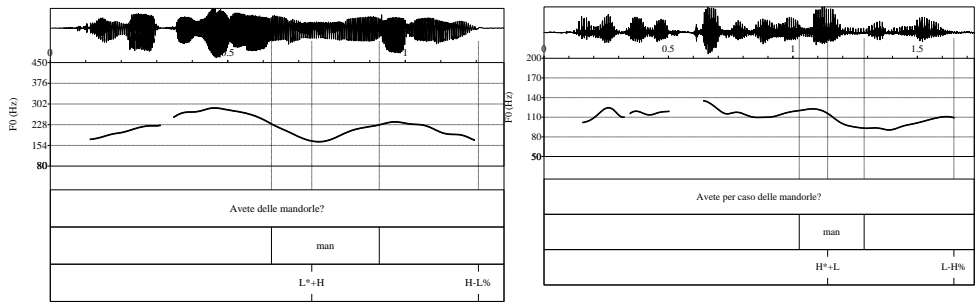


Fig. 8c,d Contornos entoacionais das interrogativas polares: Turim (c, L*+H, H-L%) e Roma (d, H*+L, L-H%).

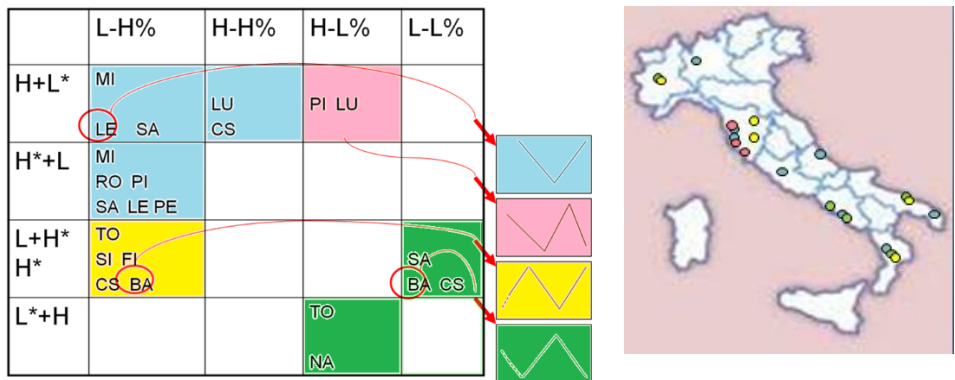


Fig. 8e Tabela e distribuição geográfica dos contornos

entoacionais das interrogativas polares.

Para simplificar a subdivisão, os autores agruparam os possíveis contornos em 4 tipologias, marcadas por cores distintas: ascendente-descendente, descendente-ascendente, ascendente-descendente-ascendente, descendente-ascendente-descendente. Apesar da simplificação, podemos observar que não existe nenhuma possibilidade de localizar macroáreas, mesmo porque muitas variedades utilizam mais de um contorno entoacional para este tipo frasal.

Aplicando a mesma estratégia às perguntas parciais, obtemos novamente uma subdivisão extremamente complicada. Enxergamos, porém, a possibilidade de cumprir uma classificação geográfica baseada exclusivamente no acento nuclear, sem considerar o tom de fronteira, que leva à curiosa localização de uma área centro-meridional homogênea.

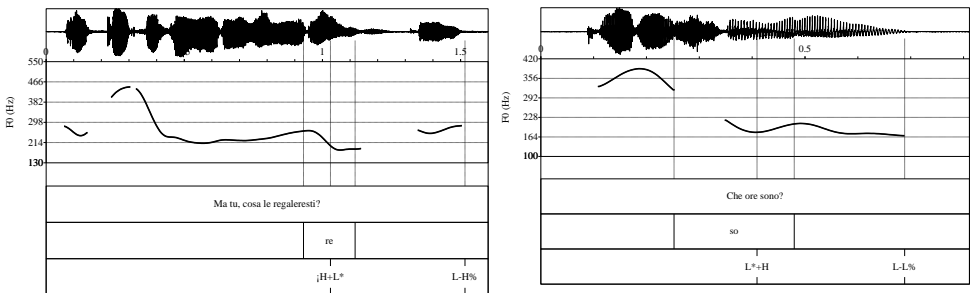
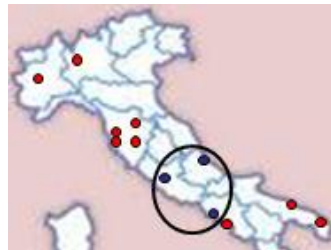


Fig.9a,b Perguntas parciais: Milão (a, $iH+L^* L-H\%$) e Pescara (b, $L^*+H, L-L\%$)



	L-H%	H-H%	H-L%	L-L%
H+L*	MI TO RM FI SI SABA	LU		MI PI LU RM SI CS BA LE
H*+L				
L+H* H*		RM CS	NA	CS
L*+H				PE

Fig. 9c,d O acento nuclear nas perguntas parciais: descendente vs ascendente.

Tabela e distribuição geográfica: uma aparência de regularidade.

E ainda, observamos uma alta variação nas exclamativas, uma mais controlável nas perguntas polares com surpresa, e assim por diante.

Este estudo tenta fornecer as bases mínimas para poder iniciar uma teoria comparativa. As razões para possíveis regularidades que resultarão destas comparações terão que ser buscadas, refinando outros métodos, como uma teoria da mudança na entoação e métodos de datação, estudos comparativos entre dialetos e variedades associadas. Perante uma literatura ainda iniciante, é desejável o nascimento, também no nível teórico, de um setor de estudos geoprosódicos comparativos, não somente descritivos, mas que investiguem as causas das afinidades e das divergências, analisando a reação da entoação ao contato linguístico, à mudança no tempo, à

busca de universais que poderiam fornecer um auxílio não irrelevante aos estudos de tipologia, psico e neurolinguísticos.

Referências Bibliográficas

Avesani, C. **ToBIt. Un sistema di trascrizione per l'intonazione italiana.** In *Atti delle V giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale*. Novembre 1994 (pp. 85-98). Trento. 1995.

Beckman, M. & Ayers, G. **Guidelines for ToBI labeling,** *Ohio State University*. 1994

Beckman, M., Díaz-Campos, M., Tevis McGory, J., & Morgan, T. **Intonation accross Spanish in the Tones and Break Indexes Framework.** *Probus*, 14. 9-36. 2002

Bruce, G. **Swedish Word Accents in Sentence Perspective.** Lund: Gleerup. 1977

Canepari, L. **Introduzione alla fonetica.** Torino: Einaudi. 1979.

De Mauro, T. **Storia linguistica dell'Italia unita.** Bari: Laterza. 1970.

Face, T. & Prieto, P. **Rising accents in Castilian Spanish. A revision of Sp_ToBI.** *Journal of Portuguese Linguistics*, 6(1), 117-146. 2006/2007

Frota, S. **Prosody and focus in European Portuguese. Phonological phrasing and intonation.** New York: Garland Publishing. 2000

Gili Fivela B., Avesani C., Barone M., Bocci G., Crocco C., D'Imperio M., Giordano R., Marotta G., Savino M., Sorianello P. **Varieties of Italian and their intonational phonology.** *In S. Frota and P. Prieto (eds) Intonational variation in Romance*, Oxford University Press. Forthcoming

Goldsmith, J. **The aims of autosegmental phonology.** *Current approaches to phonological theory*, Daniel Dinnsen (Ed.) 202-22. Bloomington: Indiana University Press. 1979

Grice, M.; D'Imperio, M; Savino, M.; Avesani, C. **Strategies for intonation labeling across varieties of Italian.** *In: Jun, S. (ed.), Prosodic typology*, Oxford: OUP, 363-389. 2005.

Hualde, J. I. **Remarks on the diachronic reconstruction of intonational patterns in Romance with special attention to Occitan as a bridge language.** *Catalan Journal of Linguistics*, 2 (Special volume on Romance Intonation, ed. by P. Prieto), 181-205. 2003.

Jun, S. & Fougeron, C. **A Phonological Model of French Intonation**, *in Intonation: Analysis, Modeling and Technology*, ed. by Antonis Botinis. Kluwer: Academic Publishers. pp.209-242. 2000.

Lieberman, M. & Prince, A. **On stress and linguistic rhythm.** *Linguistic inquiry* 8.249-336. 1977

Pellegrini, G.B. **Tra lingua e dialetto in Italia. Studi mediolatini e volgari.** VIII, 137-153. 1960

Pierrehumbert, J. **The Phonology and Phonetics of English Intonation.** PhD Dissertation, MIT. 1980

Prieto, P. **Entonació. Models, teoria, mètodes.** Barcelona: Ariel. 2002

Prieto, P., Aguilar, L., Mascaró, I., Torres Tamarit, F.J., Vanrell, M.M. **Phonetics and phonology in Iberia, Cat-ToBI.** Paper presented at the workshop *Transcription of Tone and Intonation in the Iberian languages. PaPI 2007*, Braga, Portugal, June 27. 2007

Prieto, P. & Sichel-Bazin, R. (coords.). **Atlàs interactiu de l'intonacion de l'occitan.** [[http:// prosodia.uab.cat/atlesintonacion/](http://prosodia.uab.cat/atlesintonacion/)] 2007/2010

Silverman, K., Beckman, M., Pitrelli, J., Ostendorf, M., Wightman, C., Price, P., Pierrehumbert, J. & Hirschberg, J. **ToBI: A Standard for Labeling English Prosody.** In J. J. Ohala, T. M. Nearey, B. L. Derwing, M. M. Hodge and G. E. Wiebe, eds. *ICSLP 92 Proceedings: 1992 International Conference on Spoken Language Processing.* Volume 2. Department of Linguistics, University of Alberta. 867-870. 1992

CENSURA E REPRESSÃO EM *AFIRMA PEREIRA*, DE ANTONIO TABUCCHI

Melissa TORRE¹¹³

No romance *Afirma Pereira*¹¹⁴, o escritor italiano Antonio Tabucchi aborda um dos momentos mais críticos da história recente de Portugal, o período da ditadura salazarista que assolou o país por quase meio século até culminar na Revolução dos Cravos em 1974. A narrativa é ambientada em Lisboa no ano de 1938, período em que o mundo vivia a iminência da guerra e a propagação de regimes totalitários de extrema direita. Nesse contexto, a repressão e a censura foram realidades vivenciadas pela população que se via oprimida por governos ditatoriais.

No caso de Portugal, a ditadura não foi menos rígida no cumprimento de seu suposto papel de mantenedora da “ordem” e dos “bons costumes”. A esse respeito, segundo Gerson Roani (2004, p.18):

De 1926 até 1974, o destino das produções literárias, em Portugal, pode ser entendido a partir de três condições envolvendo as obras produzidas. Estas podiam ser toleradas, proibidas ou mutiladas, dependendo do arbítrio dos censores. O ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência

¹¹³ Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG.

¹¹⁴ O romance foi publicado originalmente em italiano com o título *Sostiene Pereira* em 1992.

de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação.

É em meio a esse panorama que se desenvolve a narrativa de *Afirma Pereira*, conjuntura essa agravada pela situação da vizinha Espanha que se encontrava em uma guerra civil. O protagonista do romance é um velho jornalista em decadência, que em outros tempos havia sido responsável pela crônica policial de um grande jornal da capital e que, no presente da narrativa, viu-se reduzido a diretor da página cultural do *Lisboa*, um jornal vespertino que acabara de ser criado em Portugal. Em sua modesta redação, que se reduzia a uma sala alugada no segundo andar de um prédio de apartamentos como tantos outros em Lisboa, Pereira compunha a página cultural do jornal, a qual era publicada apenas aos sábados.

Pereira era o único funcionário naquele escritório, composto por uma escrivãzinha e um ventilador, já que a redação da página cultural encontrava-se à parte do restante do jornal. O *Lisboa* era um jornal apolítico e independente, com tendências católicas, e sem grandes pretensões, como o próprio Pereira. Seguindo essa orientação, o protagonista restringia essa seção do jornal à publicação de traduções de contos e trechos de romances franceses do século XIX, os quais ele próprio se encarregava de traduzir, e à seção “Efemérides”,

na qual fazia um elogio a algum grande escritor já morto que considerasse merecedor de uma homenagem.

Pereira vivia obcecado com a ideia da morte. Sua esposa havia morrido alguns anos antes do presente da narrativa, mas sua lembrança acompanhava o personagem constantemente. A solidão absoluta de Pereira faz com que este converse com o retrato da esposa, o que o prende ao passado e o impede de olhar para o futuro.

Afirma Pereira que há algum tempo havia criado o hábito de falar com o retrato de sua mulher. Contava-lhe o que havia feito durante o dia, confiava-lhe seus pensamentos, pedia conselhos. Não sei em que mundo eu vivo, disse Pereira ao retrato, até o padre António me disse, o problema é que só penso na morte, parece-me que o mundo todo morreu ou que esteja prestes a morrer.¹¹⁵

Devido à relativa autonomia de que dispunha na direção da página cultural do *Lisboa*, Pereira decidiu contratar um estagiário para escrever obituários antecipados de escritores famosos no seu tempo. Sua obsessão pela morte o leva a entrar em contato com Monteiro Rossi, estudante de filosofia, que havia escrito uma tese sobre o tema. Por esse motivo, Pereira julga que ele seria a pessoa ideal para escrever seus necrológios antecipados. Por outro lado, tal aproximação deve-se ao fato de Pereira desejar, mesmo que de forma inconsciente, apreender um traço de juventude em sua vida por meio do contato

¹¹⁵ Tabucchi (1995, p. 15).

com o jovem Monteiro Rossi, o qual passa a ocupar o lugar do filho que Pereira nunca teve e no qual pensa repetidamente.

Depois Pereira pensou no filho que não tinham tido. Ele, sim, teria gostado de ter um filho, mas não podia pedir isso àquela mulher frágil e sofredora que passava noites insones e longos períodos no sanatório. E sentiu. Porque agora, se tivesse tido um filho, um filho já crescido com quem sentar-se à mesa e falar, não precisaria falar com aquele retrato que se referia a uma viagem distante da qual mal se lembrava.¹¹⁶

No entanto, como esse jovem tinha ideais libertários e revolucionários, seus artigos eram impublicáveis em Portugal naqueles tempos de censura e repressão. Sem saber explicar o motivo, Pereira continuava a pagar Monteiro Rossi com seus próprios meios. Dessa forma, os dois personagens passam a estabelecer uma conexão que se assemelha ao relacionamento entre pai e filho. Para justificar por que pagava os artigos com seus próprios recursos, Pereira dizia que não queria onerar o jornal. Isso fez com que, mesmo indiretamente, Pereira ajudasse a financiar a luta de um grupo de jovens, do qual Monteiro Rossi fazia parte, contra o regime estabelecido. É assim que Pereira passa a ser um ponto de referência para esses jovens na cidade de Lisboa.

¹¹⁶ Ibid, p.15.

Levando uma vida monótona, previsível e sem grandes acontecimentos, Pereira mostrava-se resignado com sua situação e não tinha nenhuma forma de motivação para buscar transformações, seja em sua vida pessoal, seja em sua vida profissional. Pereira cumpria rigorosamente sua rotina que passava por sua casa, pela redação da página cultural do *Lisboa* e pelo Café Orquídea, onde comia omeletes com ervas aromáticas e tomava limonadas açucaradas, o que fazia grande dano à sua saúde já frágil. Sofria por sua obesidade e problemas no coração. Pereira constitui, portanto, a imagem de um homem em sua decadência.

É apenas quando o jornalista encontra os jovens Monteiro Rossi e Marta, sua namorada, que se inicia o processo de mudança. O primeiro evento em que Pereira envolve-se na luta contra os regimes totalitários que se instauravam em sua época é a vinda do primo de Monteiro Rossi para Lisboa. O jornalista consegue abrigar Bruno Rossi em uma pensão discreta onde não levantaria suspeitas. O jovem vinha da Espanha, envolvida em uma sangrenta guerra civil, para recrutar voluntários dispostos a fazer parte de uma brigada internacional que lutava pela causa republicana. No entanto, apesar do apoio que dispensa aos jovens, Pereira reafirma seu posicionamento apolítico:

Eu não estou interessado nem na causa republicana nem na causa monárquica, eu dirijo a página cultural de um jornal vespertino e essas coisas não pertencem ao meu mundo, eu vou lhe encontrar um pouso tranquilo, mais

do que isso não posso fazer, e o senhor que cuide de não me procurar, porque eu não quero ter nada a ver nem com o senhor nem com a sua causa¹¹⁷.

Entretanto, sem tomar plena consciência dos fatos, Pereira embrenhou-se por caminhos tortuosos que abalariam seu mundo de forma irremediável. Desde que tivera contato com a luta dos jovens Marta e Monteiro Rossi, o jornalista tornou-se mais crítico e atento aos acontecimentos que marcavam a Europa naqueles tempos. Ao contrário de seu diretor, que se encontrava de férias nas termas em Coimbra ocupando-se de “coisas *amusantes*”, Pereira refletia sobre a conjuntura política em Portugal: “Sei não, disse Pereira, mas aqui também as coisas não vão bem, a polícia é quem manda, mata as pessoas, há batidas policiais, censuras, este é um Estado autoritário, as pessoas não contam nada, a opinião pública não conta nada”¹¹⁸. E quando seu amigo Silva, professor universitário, mostra-se simpatizante do regime totalitário sob o qual vivia Portugal, Pereira tem um momento de revolta e lucidez, posicionando-se criticamente: “E daí que eu tenho de ser livre, disse Pereira, e informar as pessoas de modo correto”¹¹⁹.

Entretanto, Pereira está de tal forma alheio à conjuntura política daquele momento que ele, um jornalista, pede informações

¹¹⁷ Ibid, p.53.

¹¹⁸ Ibid, p.40.

¹¹⁹ Ibid, p.41.

sobre os eventos que estão ocorrendo no mundo ao garçom do Café Orquídea. As informações eram transmitidas e propagadas pelo povo. Os jornais eram obrigados a calar-se devido à censura. No entanto, uma alternativa para estar mais bem informado era ouvindo a Rádio Londres, à qual o garçom do Café Orquídea tinha acesso, e cujas informações repassava a Pereira.

Quando o garçom chegou, ele lhe perguntou: quais as novas, Manuel? Doutor Pereira, se o senhor, que está no jornalismo, não sabe... respondeu Manuel. Estive nas terras, afirmou Pereira, e não li os jornais, sem falar que pelos jornais nunca se fica sabendo de nada, o melhor é conseguir as notícias de viva voz, por isso estou lhe perguntando, Manuel. Coisas inacreditáveis, doutor Pereira, respondeu o garçom, coisas inacreditáveis. E se foi.¹²⁰

Nesse contexto de repressão, a censura atuava de forma implacável, ferindo a liberdade de imprensa e de livre expressão. Qualquer material que fosse visto como minimamente ameaçador da suposta legitimidade do regime instaurado, era considerado conteúdo subversivo e deveria ser eliminado. A esse respeito, Sandra Reimão (2011, p. 11) aponta que, “uma das primeiras providências da maioria dos regimes autoritários é censurar a liberdade de expressão e opinião,

¹²⁰ Ibid, p.49.

uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes”.

Incomodado com sua situação em que se via como um sujeito alienado e vivendo um conflito interno de ordem religiosa – Pereira não acredita na ressurreição da carne – o jornalista procura conforto e apoio na figura de padre Antonio. O religioso, porém, sempre muito ocupado com seus doentes, não está muito interessado no drama que Pereira vive em seu interior. Por esse motivo, padre Antonio limita-se a repreender Pereira por este não se envolver com os problemas políticos de sua época.

Pereira perguntou-lhe o que lhe acontecera e padre António lhe disse: como pode, você não ficou sabendo? Massacraram um alentejano sobre sua carroça, há greves aqui, na cidade e em outros lugares, afinal em que mundo vive, você que trabalha num jornal?, ouça Pereira, vá se informar.¹²¹

Impotente diante dos acontecimentos que mudavam a configuração da Europa e que, ao mesmo tempo, insistiam em invadir sua vida e abalar “o seu mundo”, Pereira sente a pressão em seu coração frágil e decide acatar a sugestão de seu cardiologista e interna-se na Clínica Talassoterápica de Parede por uma semana. No trem, em direção à clínica, Pereira recorda-se dos tempos de sua juventude

¹²¹ Ibid, p.14.

quando era forte e saudável. Naqueles tempos conseguia nadar longas distâncias no mar, surpreendendo até mesmo seus companheiros de faculdade. Sentindo uma repentina vontade de apreender o passado como se a superação de suas dificuldades físicas fosse possibilitar uma mudança e superação dos problemas enfrentados naquele momento, Pereira decide atirar-se ao mar como nos velhos tempos.

Foi um ato de coragem e determinação. Pereira estava ousando testar seus limites. Quando já havia avançado uma longa distância mar adentro, começa a sentir seu coração fraquejar, mas mantém o controle e consegue retornar à praia a lentas braçadas, superando, assim, suas limitações.

Esse é um acontecimento decisivo para o protagonista por tratar-se de uma importante tentativa de fortalecimento de sua autoestima profundamente abalada. O trecho está revestido de carga simbólica, já que foi o primeiro movimento de Pereira no sentido de reencontrar-se e de recordar-se de quem ele era e do que ele era capaz. Nesse sentido, esta foi uma etapa fundamental em direção à mudança que ocorreria em sua vida e que já estava sendo apontada no texto.

Entrou na água com calma, bem devagar, deixando que o frescor o abraçasse lentamente. Depois, quando a água chegou até o umbigo, mergulhou e começou a nadar em nado livre, lenta e comedidamente. Nadou bastante, até as boias. Quando abraçou a boia de segurança, sentiu que estava ofegante e que seu coração batia em disparada. Sou um doido, pensou, não nado há um tempão e me joga na água desse jeito, como um atleta.

Descansou agarrado à boia, depois ficou flutuando. O céu sobre seus olhos era de um azul feroz. Pereira retomou o fôlego e entrou novamente no mar, com braçadas lentas. Passou diante do salva-vidas e quis dar-se uma satisfação. Como viu, não precisei de boia [...].¹²²

O romance *Afirma Pereira* trata de um sujeito em crise de identidade. Seu protagonista é um intelectual que se vê envolto em um conflito de forças diversas: à sua função de diretor da página cultural de um jornal vespertino, confundem-se questões pessoais e íntimas, criando uma figura complexa. Pereira encontra-se em meio a uma realidade conturbada, na qual os acontecimentos escapam-lhe, não sendo possível ao jornalista, pelo menos até sua gradativa tomada de consciência ao final do romance, apreender os fatos que ocorrem a sua volta.

A mudança de postura do protagonista tem início durante sua passagem pela Clínica Talassoterápica de Parede, onde conhece o doutor Cardoso, que lhe explica a teoria da confederação das almas. Segundo essa teoria, a unidade do sujeito é uma ilusão, sendo esse habitado por uma pluralidade de “eus”. A personalidade seria uma confederação de várias almas, a qual é controlada por um “eu” hegemônico que assumirá o controle até que outro “eu” mais poderoso ocupe seu lugar.

Acreditar ser “um” de per si, separado da incomensurável pluralidade dos próprios eus, representa

¹²² Ibid, p.65.

uma ilusão, aliás, ingênua, de uma única alma de tradição cristã, o doutor Ribot e o doutor Janet veem a personalidade como uma confederação de várias almas, porque nós temos várias almas dentro de nós, não é mesmo?, uma confederação que se coloca sob o controle de um eu hegemônico. [...] no caso de surgir um outro eu, mais forte e mais poderoso, este eu destitui o eu hegemônico e toma o seu lugar, passando a dirigir a coorte das almas.¹²³

Essa teoria vai, portanto, de encontro com a crença cristã na existência de uma alma única e individual. É justamente esse aspecto da referida teoria que atrai Pereira, já que este se encontrava em um constante conflito interior por questionar-se a respeito da ressurreição da carne pregada pela religião cristã, apesar de ser católico e acreditar na existência da alma. Essa contradição, que atormenta o protagonista ao longo da narrativa, aponta para seu caráter crítico e questionador da ordem, o qual se encontrava em estado latente. Quando essa nova personalidade começa a moldar-se em seu interior, têm início os questionamentos de Pereira sobre sua postura frente aos problemas enfrentados em seu tempo. Com isso, passa a refletir sobre a conduta de Marta e Monteiro Rossi.

O fato é que me veio uma dúvida: e se aqueles dois jovens tivessem razão? [...] se eles tivessem razão, minha vida não teria sentido, não teria sentido ter estudado Letras em Coimbra e ter sempre acreditado que a literatura fosse a coisa mais importante do mundo, não teria sentido eu dirigir a página cultural deste jornal vespertino onde não posso expressar minha opinião e

¹²³ Ibid, p.75.

onde tenho que publicar contos do século XIX francês, nada mais teria sentido, e é disso que sinto necessidade de me arrepender, como se eu fosse outra pessoa, e não o Pereira que sempre foi jornalista, como se eu tivesse de renegar alguma coisa.¹²⁴

A mudança de Pereira em relação a sua postura política aponta para o fato de que seu “eu hegemônico” está sofrendo pressão de um novo “eu” que em breve assumirá o lugar do primeiro. Quanto maior a intervenção da censura em sua vida, maior a força com que seu novo “eu” reivindicava sua posição. O protagonista de *Afirma Pereira* vivenciou um momento de forte repressão de ideias e pensamentos. Durante a ditadura salazarista, ideologias eram impostas aos cidadãos e opiniões eram interditas, já que qualquer oposição ao regime seria fortemente reprimida. De acordo com Paula Morais, Salazar fez da censura “um instrumento de tortura impiedoso e profundamente eficaz já que, para além de silenciar os opositores, deturpar as palavras, manipular as opiniões, condicionava todas as informações que chegavam à população”¹²⁵. Além disso, a arbitrariedade do sistema fez com que o problema fosse agravado ainda mais, já que os critérios utilizados pelos órgãos censórios não eram claros.

Mesmo aqueles que procuraram ludibriar essa máquina censória, nunca sabiam quando é que os textos seriam dilacerados ou não já que este aparelho instituído pelo Estado com intuídos profiláticos era, acima de tudo,

¹²⁴ Ibid, p.74-75.

¹²⁵ Morais (2005, p.30).

tendencioso, arbitrário, imprevisível e com critérios de actuação discutíveis. Por isso mesmo, os autores acabaram por ser vítimas de um duplo processo de censura: o do Estado e o do censor invisível que se instalou na consciência de cada um. A sua criatividade foi, então, alvo da impossibilidade de saberem com rigor que critérios seriam usados para avaliar a obra produzida e se ela seria autorizada a circular publicamente.¹²⁶

Sua proximidade de Marta e Monteiro Rossi faz com que Pereira seja observado pela polícia política. O telefone da redação é grampeado. Todas as chamadas, tanto as realizadas quanto as recebidas deveriam passar pela zeladora do prédio, uma informante da polícia, a qual tinha o poder, portanto, de interceptá-las: “vieram os técnicos da telefônica acompanhados de um comissário, ligaram seu telefone com a zeladoria, disseram que, se não houver ninguém na redação, é melhor que alguém atenda os chamados, dizem que sou uma pessoa de confiança”.¹²⁷

Essa passagem do texto demonstra a violência praticada pelo regime por meio da censura contra a liberdade de expressão e opinião. Cada vez mais o jornalista sentia a opressão do sistema e, ao mesmo tempo, seu censo crítico aguçava-se em seu interior: “E se eu tiver que ligar? Tem que passar pela telefonista, respondeu Celeste, e agora sua telefonista sou eu, é para mim que deve pedir os números

¹²⁶ Ibid, p.31.

¹²⁷ Tabucchi (1995, p.90).

das ligações”¹²⁸. O controle da polícia não se restringia aos telefonemas, já que a correspondência de Pereira também era interceptada pela zeladora: “Bom dia, doutor Pereira, chegou uma carta para o senhor, é uma carta expressa, o carteiro a trouxe às nove, eu é que tive de assinar”.¹²⁹

A liberdade de Pereira é ilusória. Seu diretor delegou-lhe plenos poderes sobre a página cultural do *Lisboa*, mas qualquer movimento que fosse considerado uma ameaça ao sistema seria duramente repreendido. Foi o que aconteceu quando publicou a tradução do conto “A última aula”, de Daudet, o qual passou despercebido pela censura do jornal. O conto é ambientado em um povoado francês na Alsácia, cuja ocupação alemã iminente após o término da guerra franco-prussiana obriga um professor francês a fugir daquele local. No entanto, antes de partir, escreve na lousa “Viva a França”, expressando, assim, seu patriotismo.

Por essa sua atitude, Pereira é recriminado por seu diretor enfurecido pelo fato de seu jornal ter sido usado como veículo de expressão de apoio à França, ainda que velado, contra a Alemanha, aliada de Portugal no momento político que estavam vivenciando. Essa iniciativa de Pereira foi interpretada pelo Dr. Cardoso da Clínica Talassoterápica de Parede como um combate entre o superego de

¹²⁸ Ibid, p.90.

¹²⁹ Ibid, p.32.

Pereira com seu novo “eu hegemônico”, o qual insistia em vir à tona. De fato, o jornalista, de maneira inconsciente, estava posicionando-se contra o regime por meio de suas ações, apesar de comedidas até o momento.

Esse incidente demonstra, mais uma vez, o poder da censura sobre os meios de comunicação. A princípio, Pereira não acreditava que os órgãos censórios fossem ocupar-se de um jornal vespertino como o *Lisboa*, não dando importância aos comentários do Dr. Cardoso a respeito do aparente poder e autonomia concedidos a Pereira pelo diretor do jornal ao confiar-lhe a página cultural.

Posição confortável a dele, contestou o Dr. Cardoso, tem a censura prévia mesmo, todos os dias, antes de sair, as provas de seu jornal têm de passar pelo crivo da censura preventiva, e, se houver algo que não estiver a contento, pode ter certeza de que não vai ser publicado, podem até mesmo deixar um espaço em branco, já me aconteceu ver jornais portugueses com amplos espaços em branco, dão uma raiva enorme e uma enorme melancolia. Compreendo, disse Pereira, eu também já vi, mas no *Lisboa* isso ainda não aconteceu¹³⁰.

Sandra Reimão (2011), ao tratar da censura durante a ditadura militar brasileira, aponta a recorrência com que jornais e revistas viram-se obrigados a preencher as lacunas deixadas em suas páginas por textos que foram proibidos de ser publicados. Cada qual recorria a uma estratégia para destacar o espaço na página que deveria

¹³⁰ Ibid, p.79.

ser ocupado por um texto, o qual fora suprimido. Para isso, segundo Sandra Reimão (2011 p.12-13), muitos jornais e revistas costumavam publicar material “estranho” e “inadequado” nesses espaços.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, publicou poesias várias no lugar do texto censurado [...]. Indicando as lacunas deixadas pela ação da censura, o *Jornal da Tarde* publicava receitas culinárias; a revista *Veja*, figuras de demônios; *A Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, mantinha os espaços em branco (estratégia não vista com bons olhos pelos censores); e os semanários *Opinião* e *Manuscrito* publicavam tarjetas pretas.

Pereira sentia-se impotente diante da postura passiva da imprensa frente aos acontecimentos daquele momento. Ao mesmo tempo em que o garçom do Café Orquídea narrava os últimos eventos ocorridos no mundo, como o bombardeio de navios ingleses por submarinos italianos, Pereira lia a manchete do jornal da manhã, totalmente alheia àquela conjuntura: “Esculturas de areia na praia de Carcavelos. O secretário nacional de Propaganda inaugura a mostra dos pequenos artistas”¹³¹. Uma enorme fotografia das obras dos jovens artistas na praia ocupava meia página do jornal, espaço que deveria ser dedicado à denúncia da opressão vivenciada naqueles tempos, a qual, no entanto, permanecia sufocada.

¹³¹ Ibid, p.101.

Outro fator decisivo para o processo da gradativa tomada de consciência de Pereira a respeito da necessidade de reagir à repressão a que a população estava submetida foi o conhecimento de que alguns de seus escritores católicos franceses favoritos, os quais ele julgava estarem ausentes do cenário político, estavam posicionando-se a respeito da Guerra Civil Espanhola. Obteve essas informações do padre António, no qual buscou conselhos sobre como posicionar-se politicamente, tendo se surpreendido com a revelação de que Mauriac e Maritain haviam publicado um manifesto em defesa dos bascos após o bombardeio de Guernica e que Bernanos havia escrito sobre os massacres dos franquistas. Após sua conversa com padre António, Pereira sentiu-se confuso, o que demonstra que seu novo “eu hegemônico” já estava manifestando-se.

No entanto, o evento que irá fazer com que Pereira assumira uma postura definitiva diante do momento político pelo qual passava Portugal é a tortura seguida de morte de Monteiro Rossi, a qual ocorre em sua casa, onde o rapaz encontrava-se abrigado. Em uma ação de extrema arbitrariedade, a polícia política invade a casa de Pereira alegando a necessidade de interrogarem Monteiro Rossi, que acabara sendo espancado até a morte sem que Pereira pudesse interceder por ele. O líder do grupo, que dizia ter intenção apenas de dar uma lição de patriotismo, parecia estar muito bem informado a respeito dos hábitos e temperamento de Pereira, sugerindo que detalhes de sua

rotina foram minuciosamente repassados ao policial por informantes do governo.

Decidido a tomar uma atitude, Pereira escreve um artigo em que descreve o ocorrido em sua casa aquela noite. Pela primeira vez desde que passou a escrever para o *Lisboa*, Pereira assina seu texto da mesma forma em que o fazia quando escrevia para a crônica policial. No dia seguinte, com a cumplicidade do Dr. Cardoso, consegue convencer o tipógrafo-chefe do *Lisboa* de que o artigo tinha permissão da censura para ser publicado. Ao fim do romance, resta a sugestão de que Pereira refugia-se na França, saindo do país às pressas utilizando um passaporte falso.

Marta e Monteiro Rossi estão envolvidos em assuntos que para Pereira e, por extensão, para o leitor, são obscuros. O leitor toma conhecimento dos fatos ocorridos por meio de um narrador que relata a história contada por Pereira, provavelmente durante um interrogatório. O relator transcreve apenas o que é afirmado por Pereira, sendo essa a narrativa à qual o leitor tem acesso. Por esse motivo, a expressão “afirma Pereira” é repetida insistentemente ao longo do romance.

Chi narra la storia è un “recorder”, qualcuno che riporta ciò che Pereira ha detto in un lungo discorso indiretto che dura quanto il racconto, punteggiandolo con “sostiene Pereira”, “Pereira sostiene” e “pare che”.

Insomma, il lettore non può mai, neppure per un momento, dimenticare che la storia è il resoconto testuale di quello che Pereira ha detto. Il punto di vista del lettore appare quindi limitato, ovvero ristretto a quanto il protagonista vuole svelare, giacché il trascrittore può registrare solo ciò che Pereira afferma.¹³²

Afirma Pereira é, portanto, o testemunho de seu protagonista, o que já está expresso no subtítulo do romance: *Afirma Pereira – Um testemunho*. Pereira é testemunha de seu tempo, da ditadura, da repressão, da censura. É um representante do intelectual que se viu coagido pelo sistema e que, por fim, decidiu arriscar-se para denunciar o regime opressor ao qual seu país estava subjugado.

Referências Bibliográficas

BRIZIO-SKOV, Flavia. **Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo**. Cosenza: Pellegrini Editore, 2002.

MORAIS, Paula Fernanda da Silva. **Portugal sob a égide da ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras**. 2005. 132 f.

¹³² Brizio-Skov (2002, p.129). “Quem narra a história é um ‘gravador’, alguém que relata o que Pereira disse em um longo discurso indireto que dura tanto quanto a narrativa, pontuando-a com ‘afirma Pereira’, ‘Pereira afirma’ e ‘parece que’. Em suma, o leitor não pode nunca, nem por um momento, esquecer que a história é o relato textual daquilo que Pereira disse. O ponto de vista do leitor é, então, limitado, ou mesmo restrito a quanto o protagonista quer revelar, já que, durante a transcrição, só pode ser registrado o que Pereira afirma.” (Tradução Nossa).

Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Minho. 2005.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: EDUSP, 2011.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set./dez. 2004.

TABUCCHI, Antonio. **Afirma Pereira – Um testemunho**. Trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Como citar este texto:

TORRE, M. Censura e repressão em *Afirma Pereira*, de Antonio Tabucchi. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

TRADUÇÃO E VARIAÇÃO SOCIOLINGUÍSTICA EM ANDREA CAMILLERI

Rafael Ferreira da SILVA¹³³

Este trabalho tem como objetivo propor reflexões sobre a tradução do livro *Il Ladro di Merendine* (2013), de Andrea Camilleri, para o português brasileiro, analisando as estratégias utilizadas para as variações sociolinguísticas.

Camilleri é um escritor siciliano que, há pouco mais de 20 anos¹³⁴, vem chamando a atenção, não só de sua ilha natal, mas de toda a Itália e também do mundo. Aos 90 anos¹³⁵ (setembro de 2015), sua obra representa um fenômeno de âmbito internacional, pelo seu valor literário, pela referência constante à realidade histórica não só da Sicília e da Itália, mas também de quase todo o mundo, pela sua composição linguística peculiar, pelo fascínio que exerce nos leitores – os quais podem lê-la tanto na língua original, quanto nas traduções feitas em 35 idiomas, contabilizando 30 milhões de cópias vendidas.

¹³³ Professor Doutor do Depto. de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará/UFC. Esta pesquisa foi contemplada com o Edital Universal – Chamada MCTI/CNPq N° 14/2014.

¹³⁴ Em 1994, Camilleri lançou *La forma dell'acqua*, primeira obra com Montalbano como protagonista.

¹³⁵ Em 06 de setembro de 2015, Camilleri completou 90 anos.

Um dos pontos-chave de sua produção é a forma com que expressa a sua identidade siciliana, através do uso de uma linguagem muito particular, um híbrido de língua italiana e dialeto siciliano, plasmado com suas inúmeras variantes, seja nos diálogos entre os personagens, seja na própria voz do narrador, embora o próprio Camilleri reivindique “la sua appartenenza ad un territorio e ad un patrimonio culturale più ampio, quello italiano”¹³⁶, como sustenta Cerrato (2012, p. 21). Há romances, inclusive, em que Camilleri inclui outros dialetos e até outras línguas, quando quer trazer à tona representações culturais do *locus* dos envolvidos nas histórias.

Apesar da indagação de Sciascia: *Andrea, ma così chi ti legge?*¹³⁷, (diante da língua mista que é a sua marca registrada¹³⁸, após a leitura de *Un filo di Fumo*¹³⁹), concordamos com La Fauci (2001, p.7) quando afirma que o discurso de Camilleri é “di facile accesso, reso contestualmente sempre o molto spesso trasparente e trattato morfologicamente come se fosse italiano”.¹⁴⁰

Camilleri é eficiente em envolver e localizar o leitor no ambiente em que ele desenvolve as suas tramas, apropriando-se de

¹³⁶ “o seu pertencimento a um território e a um patrimônio cultural mais amplo, o italiano”. (Tradução nossa).

¹³⁷ Tradução nossa. “Andrea, mas assim quem te lê?”

¹³⁸ Carvalho (2013, p.109).

¹³⁹ *Um fio de fumaça*.

¹⁴⁰ “de fácil acesso e, como é contextualizado, é sempre ou quase sempre transparente e é tratado morfologicamente como se fosse italiano”. (Tradução nossa).

dados culturais, expressos através das línguas utilizadas, de acordo com o que se pode observar na afirmação de Hall (2014, p.31)¹⁴¹:

[...] Há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação.

A língua demarca as comunidades grandes e as pequenas: a comunidade linguística italiana é uma macrocomunidade, que dentro de si hospeda muitas microcomunidades, que estão em contato em diversas maneiras. Além da língua e da comunidade linguística, a pessoa pode sentir-se participante de complexos plurilinguísticos ou da humanidade inteira; e a pertinência a um território circunscrito pode ser compatível com a pertinência a uma pátria maior; assim como a consciência da pátria pode conflitar com a de uma identidade continental ou com o sentimento de ser cidadão do mundo.

Freddi (1994, p.27) afirma que

La lingua è un prodotto della cultura, il più straordinario prodotto culturale del gruppo che la parla. Allo stesso tempo la lingua codifica nel suo lessico, nelle forme linguistiche e nelle strutture grammaticali le esperienze storiche del grupo, i valori in cui questo si riconosce, i suoi schemi del vivere e del pensare, i *modelli culturali*,

¹⁴¹ Grifos do autor.

insomma, che segnano e dirigono il suo cammino nella storia¹⁴².

Todas essas questões culturais e identitárias são expressas no seu léxico, nas formas linguísticas e nas suas estruturas gramaticais, conforme argumenta Hall (*ibid.*)¹⁴³, sobre o trinômio imbricado *língua-cultura-identidade*:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

Uma comunidade linguística que se reconheça na mesma língua vive dentro de um espaço físico povoado por pessoas que tecem as suas redes de relações, estáveis e ocasionais, vivem as suas relações familiares e exercitam relacionamentos feitos de vínculos habituais como encontros com o próximo. A comunidade local da qual se

¹⁴² “A língua é um produto da cultura, o mais extraordinário produto cultural do grupo que a fala. Ao mesmo tempo a língua codifica no seu léxico, nas formas linguísticas e nas estruturas gramaticais as experiências históricas do grupo, os valores em que isso se reconhece, os seus modos de viver e de pensar, os *modelos culturais*, enfim, que assinalam e dirigem o seu caminho na História”. (Grifo do autor) (Tradução nossa).

¹⁴³ Grifos do autor.

participa pessoalmente está inserida em uma comunidade mais ampla à qual se é ligado por vínculos de pertinência: afinidades, perspectivas de futuro, memórias em comum, interesses políticos e econômicos, mitos e concepções imateriais tão sólidos quanto os interesses concretos.

Na Itália, a maior parte das pessoas que falam dialeto vive uma situação de *code switching*¹⁴⁴, de hibridação, de comutação, isto é, de, naturalmente, passar para língua *standard* (ou, em muitos casos, para uma variedade intermediária entre língua e dialeto). Essa passagem do dialeto para língua *standard*, ou vice-versa, depende da situação: em família, com indivíduos da mesma cidade, fala-se em dialeto¹⁴⁵; com estranhos, com indivíduos de outras regiões da Itália, tende-se a falar a variante *standard* (ou uma variedade regional de italiano). Em relação ao dialeto, a língua é mais adequada para tratar assuntos como relações com a administração e com o chefe, vida sindical, política, esporte, serviços etc. Essa alternância, quando é largamente praticada, passa a fazer parte do repertório linguístico da comunidade.

Essas situações linguísticas são reportadas nas obras de Camilleri, como afirma Demontis (2001apud CERRATO 2012, p.25):

¹⁴⁴ Cerrato (2012, p.56).

¹⁴⁵ Camilleri & De Mauro (2013, p.5). “Il dialeto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo, familiare” / “O dialeto é sempre a língua dos afetos, um fato confidencial, íntimo, familiar). (tradução nossa).

La gamma di variazione linguistica documentata nella produzione di Camilleri è quanto mai ampia e comprende almeno: *l'italiano regionale*, alcuni *dialetti italiani*, *l'italiano maccheronico* di Catarella, *l'italiano neostandard*, la *lingua mista italiano-dialetto*, *l'italiano parlato*, *l'italiano letterario e aulico* di fine Ottocento, *l'italiano popolare*, *l'italiano burocratico*, *l'italiano di stranieri* e tracce di *lingue straniere*¹⁴⁶

Constata-se a enorme variedade de falares italianos dentro de um país reduzido geograficamente, que, por sua carga cultural-identitária, conferem-lhe uma riqueza cultural contrária ao seu tamanho.

De fato, o processo de italianização dos dialetos (isto é, a sua progressiva absorção pela língua comum) explica por que é necessário falar, na maior parte da Itália, quatro variedades linguísticas: o italiano comum (ou *standard*), o italiano regional, o dialeto regional e o dialeto propriamente dito, que também estão presentes na obra de Camilleri.

Segundo Dardano & Trifone (1999, p.46),

L'italiano regionale è una varietà di italiano che possiede delle particolarità regionali, avvertibili soprattutto nella pronuncia. [...] In Italia, si distinguono quattro varietà

¹⁴⁶ “A gama de variação linguística documentada na produção de Camilleri é muito ampla e compreende, pelo menos: o italiano regional, alguns dialetos regionais, o italiano macarrônico de Catarella, o italiano neostandard, a língua mista italiano-dialetto, o italiano falado, o italiano literário e áulico do final do século XIX, o italiano popular, o italiano burocrático, o italiano de estrangeiros e traços de línguas estrangeiras”. (Tradução nossa).

regionali principali: settentrionale, toscana, romana e meridionale¹⁴⁷.

O italiano regional de Camilleri refere-se ao do Sul da Itália, ao *Italiano Meridionale*, e os dialetos regionais em sua obra são as inúmeras subvariantes do dialeto siciliano, falado por 5 milhões de pessoas na Sicília e com uma grande importância no cenário cultural italiano desde o século XIII, quando os poetas locais decidem imitar a poesia provençal, porém no seu próprio dialeto, o que constituiu uma genial contribuição para o quadro poético italiano.

Essa opção por escrever um livro com um híbrido linguístico, dotado de significação, torna-se um desafio para o tradutor, pois precisa negociar com o texto original para que o texto traduzido continue significando a intenção do autor. De qualquer modo, Camilleri (2013, p.99) tranquiliza os seus tradutores, ao afirmar que

I risultati narrativi si possono raggiungere in diversi modi, attraverso la ricerca dei fatti, e questo rientra nella preferenza personale di uno scrittore. Per me è nell'approfondimento della parola. Si corre il rischio di essere difficilmente traducibile, ma con un po' di buona volontà si possono trovare buone soluzioni. [...] Forse banalizza, forse ogni traduzione è una banalizzazione. [...] Ma per ciò che riguarda la difficoltà di tradurre una lingua qualsiasi, credo stia nel fatto che ogni lingua non è fatta solo di parole, è fatta di tutte le incrostazioni storiche, economiche, sociali che quella parola

¹⁴⁷ “O italiano regional é uma variedade de italiano que possui particularidades regionais, marcadas principalmente na pronúncia. Na Itália, distinguem-se quatro variedades regionais principais: a setentrional, a toscana, a romana e a meridional”. (Tradução nossa).

comporta. Ognuno che parla quella lingua le dà per sottintese in quella parola¹⁴⁸

As traduções do francês, de Serge Quadrupani, do inglês, de Stephen Sartarelli, do catalão, de Pau Vidal, por exemplo, optam por buscar nas suas próprias línguas, na macrocomunidade, marcadores que mostrem a variação sociolinguística, já na tradução do norueguês, de Jon Rognlien, devido à grande distância cultural, o tradutor preferiu deixar algumas palavras em italiano ou siciliano, compreensíveis ou com explicações ou notas.

Quanto à tradução para o português brasileiro, de Joana Angélica d'Ávila Melo, prefere-se não se ater tanto ao híbrido e foram utilizadas onze notas de rodapé para explicar jogos de palavra, siglas, pratos típicos, câmbio e referências a personalidades.

Dessa forma, verifica-se que a tradução para o português não está focada nos fatores culturais-identitários intrínsecos à língua, mas somente nas (1) variações diafásicas, que se dão em função do contexto comunicativo, isto é, quando a ocasião determina o modo

¹⁴⁸ “Os resultados narrativos podem ser alcançados em diversos modos, através da pesquisa dos fatos, e isto tem a ver com a preferência pessoal de um escritor. Para mim está no aprofundamento da palavra. Corre-se o risco de ser dificilmente traduzível, mas com um pouco de boa vontade podem-se encontrar boas soluções. [...] Talvez banalize, talvez toda tradução seja uma banalização. [...] Mas no que concerne à dificuldade de traduzir qualquer língua, creio que esteja no fato de nenhuma língua ser feita somente de palavras, mas de todas as incrustações históricas, econômicas, sociais que as palavras comportam. Todos os falantes as subentendem nas palavra”. (Tradução nossa)

como falar com o interlocutor, podendo ser formal ou informal, como na relação de Montalbano com os colegas, com Lívia e com François, nas (2) variações diastráticas, relativas a um grupo específico de pessoas, que usam gírias ou jargões, como os policiais, e também há uma preocupação com o (3) idioleto construído, o italiano macarrônico de Catarella, ao qual a tradução dá uma roupagem semelhante no português com desvios de norma culta.

Para exemplificar o que está sendo apresentado, foram escolhidos alguns trechos de *Il Ladro di Merendine*. Começamos com uma parte do capítulo XIV¹⁴⁹, em que o Comissário Montalbano dialoga com o inspetor Giuseppe Fazio, o colega com quem melhor se entende:

Arrivò in ufficio che già calava la *sira*. C'era Fazio ad aspettarlo.
«Avete trovato François?»
«È passato da casa sua prima di venire qua?» *spiò* Fazio invece di rispondere.
«No. Vengo direttamente da Mazàra».
«Dottore, vogliamo andare nel suo ufficio?»
Una volta dentro, Fazio chiuse la porta.
«Dottore, io *sbirro* sono. *Macari* meno bravo di lei, ma sempre *sbirro*. Come fa a *sapiri* che il *picciddro* è scappato?».

¹⁴⁹ Camilleri (2013, p.172)

Percebe-se a presença das palavras sicilianas *sira*, *spiò*, *sbirro*, *macari*, *sapìri* e *picciliddro* em um híbrido com palavras italianas, na voz do narrador e no diálogo com Fazio. Segundo Capecchi (2000, p.87), Montalbano tem livre acesso linguístico em toda a pequena burguesia siciliana e a sua fala mista de italiano e dialeto coincide com a língua do narrador.

O mesmo trecho da obra traduzida, *O Ladrão de Merendas* (2006, p.153), publicada pela editora Record, traz o seguinte resultado:

A noite já caía, quando Montalbano chegou ao comissariado. Fazio esperava por ele.
«Acharam François?»
«O senhor passou em casa antes de vir *pra* cá?»
perguntou Fazio, em vez de responder.
«Não. Vim diretamente de Mazàra».
«Doutor, vamos *pra* sua sala *um pouquinho?*»¹⁵⁰
Entraram, e Fazio fechou a porta.
«Doutor, eu sou policial. Certamente não tão bom quanto o senhor, mas policial. Como foi que o senhor soube que o menino fugiu?»

Quanto à língua, percebe-se que não há nenhum híbrido com o português, que no trecho original tem a função de dar o tom familiar à conversa de Montalbano e Fazio, que é filho do comissário que acolheu Salvo no comissariado. A estratégia para se chegar a essa função na tradução foi o uso das expressões coloquiais “*pra*”, contração da preposição “*para*” e a locução adverbial no diminutivo “*um pouquinho*”. De fato, perde-se o meio com que Camilleri encontrou

¹⁵⁰ Grifo nosso.

para isso, que foi através da língua híbrida em todo o diálogo. Mas tradução é negociação, como preconiza Eco (2003), e sempre haverá perdas e ganhos.

Estratégia muito semelhante foi a escolhida para a tradução da relação de Montalbano e Livia, sua noiva genovesa, que é em italiano *standard*. Esta escolha de Camilleri não é só pelo fato de ela ser de outra região, mas, principalmente porque

Con veemenza e risentimento Livia bandisce il dialetto, vi sente l'espressione dello strato più profondo dell'animo di Montalbano, al quale è consapevole di non avere accesso e il linguaggio diventa il simbolo, il sintomo, di uno scarto culturale, e di una dolorosa incomunicabilità¹⁵¹.

Para exemplificar, foi escolhido um diálogo do casal do Capítulo XII¹⁵²:

¹⁵¹ Santulli (2010, p.41). Tradução nossa: “Com veemência e ressentimento, Livia descarta o dialeto, porque ali sente a expressão do extrato mais profundo do ânimo de Montalbano, ao qual é consciente de não ter acesso e, então, a linguagem se torna o símbolo, o sintoma de uma recusa cultural e de uma dolorosa incomunicabilidade.

¹⁵² Camilleri (2013, p.140).

«Tutto bene lì?».
«Ci hai svegliati con la tua telefonata».
Altro che darsi *pinsèro* per lui.
«Dormivate? »
«Sì, abbiamo fatto un bagno lunghissimo e l'acqua era calda».
Se la scialavano, senza di lui.
«Hai mangiato?» *spiò* Livia per pura cortesia.
«Un panino. Sono a metà strada, tra un'ora al massimo sarò a Vigata».
«Vieni a casa?»
«No, vado in ufficio, ci vediamo stasera».

Embora a fala das personagens seja em *standard* no trecho em foco, o narrador usa palavras também em siciliano, representando a realidade linguística mista da ilha. A tradução do mesmo trecho¹⁵³ é a seguinte:

«Tudo bem aí?»
«Você acordou *a gente* com o telefone».
Nem um pouco preocupada com ele.
«Estavam dormindo?»
«Sim, demos um mergulho demorado, a água estava moinha».
Deitavam e rolavam, sem ele.
«Você comeu?» perguntou Livia, por pura cortesia.
«Um sanduíche. Estou no meio do caminho, no máximo daqui a uma hora chego a Vigata».
«Você vem pra casa?»
«Não, *pro* comissariado, *a gente* se vê de noite».

Percebe-se que a voz do narrador, em híbrido italiano/siciliano, dá lugar na tradução ao mesmo tom coloquial do original, representado pela locução pronominal “a gente”, em vez do

¹⁵³ Camilleri (2006, p.123).

pronome “nós”, pela expressão informal “deitavam e rolavam”, em vez de “divertiam-se” e pela contração “pro”, em vez de “para o”.

No trecho a seguir, do capítulo X¹⁵⁴, há um diálogo entre Montalbano e François, o menino tunisino:

«È questo *ton oncle?*»

«*Oui*».

«*Comment s'appelle t'il?*»

E si congratulò per il suo francese da turista da Torre Eiffel o da Moulin Rouge.

«Ahmed» disse il *picciliddro*.

«*Seulement Ahmed?*»

«Oh, non. Ahmed Moussa.»

«*Et ta mère? Comment s'appelle?*»

«Karima Moussa» fece François stringendosi nelle spalle e sorridendo per l'ovvietà della domanda.

O híbrido deste trecho é formado de palavras em francês, italiano *standard* e dialeto siciliano. Na tradução¹⁵⁵, o resultado foi o seguinte:

¹⁵⁴ Camilleri (2013, p.121).

¹⁵⁵ Camilleri (2006, p.106).

«Ton oncle é este?»
«Oui».
«Comment s'appelle t'il?»
E congratulou-se por seu francês de turista da Torre Eiffel ou do Moulin Rouge.
«Ahmed» disse o garoto.
«Seulement Ahmed?»
«Oh, non. Ahmed Moussa.»
«Et ta mère? Comment s'appelle?»
«Karima Moussa» fez François, dando de ombros e sorrindo pela obviedade da pergunta.

A decisão aqui foi a de manter, na tradução, o francês do original, para garantir ao leitor a ciência do uso de uma língua estrangeira, o que não se configura um problema, visto que são frases básicas. Por outro lado, o narrador usa a palavra siciliana “*picciliddro*”, em vez de “*bambino*”, e é traduzida por “garoto”, sem nenhuma conotação à cultura siciliana.

Em relação ao idioleto¹⁵⁶ de Catarella, não se podia esperar algo diferente de um personagem tão peculiar e interessante, o anti-herói das aventuras de Montalbano, que é “*lento a capire, disadatto e spropositato nei movimenti*”¹⁵⁷, que se comunica através de um híbrido em construção, uma interlíngua, algo sem forma definida, conciliando, com esforço, de forma cômica, dialeto siciliano, jargão burocrático e traços de italiano *standard*. Logo no início¹⁵⁸ de *Il Ladro*

¹⁵⁶ Definição de Berruto (1995 apud CERRATO 2012, p.89).

¹⁵⁷ Capecchi (2000, p. 89). “Lento para entender, atrapalhado e sem noção nos movimentos.” (Tradução nossa).

¹⁵⁸ Camilleri (2013, p. 11).

di Merendine, no Capítulo I, há uma exemplificação da voz de Catarella:

«E che è, festa?»

«*Nonsi, dottori*, non è giorno *festevoli*, ma sono tutti sul porto a *scascione* di quel morto a Mazàra *di cui il quale le tilifonai*, se *s'arricorda*, nei paraggi di questa *matinata* presto».

«Ma se il morto è a Mazàra, che ci fanno sul porto?»

«*Nonsi, dottori*, il morto qua è».

«Ma se il morto è qua, Cristo santo, perché mi vieni a dire che è morto a Mazàra? »

«*Pirchi* il morto era di Mazàra, lui *li travagliava*».

«Catarè, ragionando, si fa per dire, come usi tu, se ammazzano qua a Vigàta un turista di Bergamo, tu che mi dici? Che c'è un morto a Bergamo?»

«*Dottori*, la *quistione* sarebbe che è che questo morto è un morto di passaggio. *Dunqui*, lui *l'hanno sparato ammentre* che si trovava imbarcato sopra un *piscariggio* di Mazàra».

Percebe-se neste trecho a vã tentativa de refinar o falar, através de um discurso com problemas de hipercorreção e adequação linguística. O texto traduzido para o português é o seguinte:

«O que foi, festa?»

«*Num* senhor, doutor, num é dia de festa, mas tão tudo no porto *pur* conta daquele morto em Mazàra *que o qual*

eu telefonei pro senhor, *num* sei se se lembra, ali pelas horas da madrugada».

«Mas, se o morto está em Mazàra, eles foram ao porto fazer o quê? »

«*Num* senhor, doutor, o morto *taqui*».

«Mas, se o morto está aqui, meu Deus do céu, por que você vem me dizer que ele morreu em Mazàra?»

«Porque o morto era de Mazàra, trabalhava lá».

«Catarè, vamos dizer assim, uma hipótese, se matarem aqui em Vigàta um turista de Bergamo, você o que me diz? Que tem um morto em Bergamo?»

«Doutor, a questão do problema é que esse morto é um morto de *passage*. Ou seja, atiraram nele quando ele *tava imbarcado num pesquero* de Mazàra».

A língua de Catarella traduzida para o português apresenta desvios da norma culta, assim como no original, mas é apresentada como uma língua única, sem híbridos. “Não” se torna “num”, “está” se torna “tá”, o que é, inclusive, permitido em linguagem coloquial, porém, além disso, a tradução apresenta realmente erros de ortografia como “pur”, “passage” e “imbarcado”, e também inadequações linguísticas como o uso de “Num senhor” e “que o qual”.

Traduzir textos com variação sociolinguística, que é como se apresenta a obra de Camilleri, com seus diferentes códigos linguísticos que se misturam e comutam entre si, é um desafio. Sobretudo, quando a escolha lexical encerra em si propositalmente a identidade de um povo real, mesmo que representado de forma ficcional.

Poderia-se até chegar a pensar em intraduzibilidade, mas, por outro lado, se se pensa nas diversas teorias de tradução¹⁵⁹, que são interdisciplinares por natureza e atendem a um vasto rol de possibilidades e situações, chega-se à conclusão de que não se pode eleger uma única teoria para seguir ao traduzir a obra de Camilleri, mas cada trecho representado deve ser afrontado com a teoria mais adequada, negociando perdas e ganhos, de acordo com o objetivo.

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2004.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*. Trad. Torres, Marie Helene Torres, Guerini,

Andréia & Furlan, Mauri. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.

CAMILLERI, Andrea. *O Ladrão de Merendas*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Il Ladro di Merendine*. Palermo: Sellerio, 2013.

_____ & DE Mauro, T. *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza, 2013.

CAPECCHI, Giovanni. *Andrea Camilleri*. Fiesole: Cadmo, 2000.

¹⁵⁹ Cf. Barbosa (2004), Berman (2007), Eco (2003) e Mitmann (2003).

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. Andrea, ma così chi ti legge?: a linguagem de Camilleri e suas (im)possíveis traduções. *Tradução & Comunicação. Revista Brasileira de Tradutores*. Nº26. São Paulo: Anhanguera Educacional, 2013. Disponível em <http://pgsskroton.com.br/seer//index.php/traducom/article/download/1646/1577>.

CERRATO, Mariantonia. *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Franco Cesati, 2012.

DARDANO, Maurizio & TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1999.

DEMONTIS, Simona. *I colori della letteratura: indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli, 2001.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienza di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

FREDDI, Giovanni. *Glottodidattica*. Torino: UTET, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LA FAUCI, Nunzio. *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Roma: Meltemi, 2001.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2003.

SANTULLI, Francesca. *Montalbano Linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*. Milano: Arcipelago, 2010.

HISTÓRIA, NARRATIVA E PROGRESSO CIVIL NA OBRA DE ANDREA CAMILLERI

Giuseppe Marci¹⁶⁰

Tradução de Francisca Aurilene Lima e

Simone Lopes de Almeida Nunes¹⁶¹

Republicando *Il corso delle cose* (Sellerio, 1998), Andrea Camilleri (Porto Empedocle, 1925) quis acrescentar uma nota na qual explicava como ele tinha se tomado, há trinta anos, autor do seu primeiro romance, e como ele tinha tentado publicar, por uma década, até conseguir, em 1978, uma edição que tinha circulado somente em “qualche copia semiclandestina”¹⁶².

Digo isso, no início, por duas razões. A primeira é que, tendo que dar conta aqui, em uma extrema síntese, do *fenômeno Camilleri*, ou seja, da história de um escritor que, por volta dos sessenta anos, tornou-se famoso na Itália e no mundo, chegando a colocar praticamente cada título de sua vasta produção no topo da lista de livros italianos mais vendidos e a ser traduzido em diversas línguas, acredito

¹⁶⁰ Professor efetivo de Filologia Italiana, Università degli Studi di Cagliari.

¹⁶¹ Especialistas em Estudos de Tradução pela UFC.

¹⁶² CC145. (“algumas cópias semiclandestinas”). (Todas as traduções das citações são nossas).

ser justo explicar que esse sucesso incomum não é fruto do imponderável acaso, independente da qualidade do autor, mas que essas qualidades foram cultivadas por um longo tempo, no paciente exercício da elaboração da escrita e no refinamento de um instrumento linguístico inteiramente pessoal.

A segunda razão é que eu também, na minha pequenez, tenho que me explicar, como faz o autor naquela nota. E me explico. Quando os gentis organizadores do I Colóquio Internacional de Italianística da UFC me convidaram para o evento, em 2012, eles me confiaram uma tarefa quase impossível: pediram-me para apresentar, no tempo de 45 minutos, a obra de Andrea Camilleri a um público que mora distante da Itália, mas ama aquela terra e a cultura, a língua e a literatura que ali florescem.

Uma pessoa sábia teria recusado a atribuição, mas eu, corajosamente aceitando, pensei em pedir ajuda ao próprio autor. Queria pedir a ele uma breve nota, uma declaração sobre a sua obra, um aceno para a cultura do Brasil, o que seria apropriado já que Camilleri se lembra, dentre as suas múltiplas atividades, de ter trabalhado com cinema brasileiro.

Em vez disso – e com grande generosidade – concedeu-nos muito mais ao me sugerir que lhe fizesse algumas perguntas, às quais se dispôs a responder. Assim nasceu a entrevista que o professor Rafael Ferreira traduziu, em seguida, para o português, publicada neste livro.

Nesse ínterim, trabalhando na preparação desta conferência, reli a introdução escrita por Nino Borsellino para o volume de *I Meridiani Mondadori* que recolhe as *Storie di Montalbano* (2002). Vale dizer que Borsellino foi, há muito tempo, o meu professor de Literatura italiana contemporânea na Universidade de Cagliari. Devem-se respeitar os velhos mestres, mas também temê-los um pouco, porque são rigorosos, advertem e repreendem, mesmo depois de um longo tempo. Pareciam endereçadas a mim as palavras com as quais o estudioso é categórico a propósito daqueles que se interessam por Camilleri e o entrevistam: “e anche lo strumentalizzano”¹⁶³.

Portanto, sou obrigado a me desculpar: não tinha a intenção de explorar o nosso escritor. Queria dele, e penso que consegui (mas o leitor desse texto será o juiz), um suporte para a atual e difícil tarefa: devemos, de maneira concisa, iluminar diante dos nossos olhos a imagem heterogênea da Itália de hoje e a de ontem, a história civil, social e literária de um povo que conseguiu a unidade nacional há apenas cento e cinquenta anos, vindo de acontecimentos conturbados e dolorosos, de subordinação secular a potências estrangeiras, de riquíssimos confrontos culturais; forte por uma tradição literária de absoluto valor, mas marcado pela lacuna existente entre a língua literária e a língua de uso cotidiano, diferentes de acordo com as áreas geográficas que formam o nosso magnífico país.

¹⁶³ Borsellino (2002, p. XV). (“e também o exploram”).

Nesse contexto, temos que inserir a obra de Andrea Camilleri, isto é, a obra de um escritor que *estreia* aos sessenta anos (mas, quando jovem foi poeta e, por toda a vida, diretor teatral e televisivo), com romances escritos em uma língua *inventada* que ninguém nunca havia ouvido falar, se não na sua cidade, ou melhor, na casa onde nasceu e dentro do seu núcleo familiar. Porém, naturalmente, as coisas não são tão simples, porque essa língua tida como familiar, na verdade, sofreu um processo de elaboração, de modo que se pode até argumentar, como fez Nunzio La Fauci, que a voz narrante dos livros de Camilleri “ha un impianto tradizionale, l’impianto della lingua italiana letteraria perenne, l’unica che il lettore italiano comune ancora percepisce come tale”¹⁶⁴.

Como se não bastasse, temos de lidar com uma inesgotável fertilidade, com um *ritmo de produção* que impressiona (e deixa uma parte da crítica literária desconfiada), com um sucesso de público raramente visto antes na Itália (o que aumenta a desconfiança) e, finalmente, com uma articulação formada por *romances histórico-civis* e por *romances policiais* cujo protagonista é um detetive, o comissário Salvo Montalbano, que de personagem literário transformou-se em uma estrela de televisão graças a uma série policial de sucesso, capaz de reunir um público imponente.

¹⁶⁴ La Fauci (2001, p. 162). (“tem um sistema tradicional, o sistema da língua italiana literária perene, a única que o leitor italiano comum ainda percebe como tal”).

Como podemos comprimir tudo isso no espaço previsto?

Talvez pedindo um fio condutor à entrevista, com um último esclarecimento: tentei elaborar perguntas que não fossem fruto da minha visão interpretativa e, portanto, não *explorassem* o entrevistado, colocando-o no âmbito das concepções do entrevistador, mas resultassem do desejo de fazer sobressair as características de uma obra que deve ser enquadrada em um amplo contexto histórico e cultural – nos vastos cenários literários frequentados por Camilleri, leitor atento e competente, no prazer de contar, com as palavras faladas, escritas e encenadas – que o acompanhou nos seus primeiros oitenta anos que se encaminham para os noventa¹⁶⁵.

Quanto à pergunta inicial, relativa à atual situação política italiana, deve ser esclarecido que não deriva de um gosto pessoal e *político* do entrevistador, mas do conhecimento que os romances de Camilleri, mesmo quando são ambientados na segunda metade do século XIX, denotam uma agitação *civil* que permanece até o os dias de hoje. Além disso, eu queria condensar aqui, de forma geral, as perguntas feitas durante o nosso primeiro encontro de 2011, quando, ao final das minhas palestras e a da professora Paola Piras, os estudantes e os professores da Universidade Federal do Ceará demonstraram curiosidades e interesses que condensavam, ao mesmo tempo, amor pela cultura e afeição pela vida social dos italianos.

¹⁶⁵ Texto escrito em 2012.

Amor e afeição que encontramos no primeiro título mencionado, *Il corso delle cose*, um pouco implícitos em uma narrativa policial já caracterizada pelo conhecimento construtivo, pelas escolhas estilísticas e linguísticas, pelas representações de uma visão de mundo que aprenderemos a reconhecer, encontrando-as desenvolvidas nas produções seguintes. No romance, de fato, “appaiono molteplici marche qualificanti della maniera attuale di Camilleri, tuttavia con significative incertezze, dovute per lo più a una ancora malsicura compenetrazione tra italiano e dialeto”¹⁶⁶. Mas, o que logo impressiona é que aqui o inspetor encarregado da investigação, além das competências específicas de quem procura um assassino ou o autor de uma intimidação mafiosa, deve possuir as sutis ferramentas do antropólogo que estuda o modo de ser de uma comunidade: “i siciliani, che hanno fama di non parlare, in realtà parlano, a mezza voce, cifrati, ma parlano, basta saperli interpretare”¹⁶⁷; deve ser capaz de entrar em um mundo, conhecê-lo e entendê-lo. Assim como, depois dele, Salvo Montalbano fará, com um método investigativo que Camilleri assim define:

Montalbano è un poliziotto vero, uno sbirro vero che non fa mai un'indagine astratta. Conduce sempre

¹⁶⁶ Novelli (2002, p. LXXX). (“aparecem inúmeras marcas que qualificam a maneira atual de Camilleri, porém com incertezas significativas, devidas, principalmente, a um híbrido ainda inseguro entre italiano e dialeto”).

¹⁶⁷ CC 28. (“os sicilianos, que têm a fama de não falar, na verdade falam, em voz baixa, de modo cifrado, mas falam, basta saber interpretá-los”).

un'indagine sul *territorio* che cerca di conoscere. Può essere un paese, un rione, un quartiere, una famiglia dentro la quale si è svolto un determinato fatto di sangue. Vuole capire. Vuole interpretare i codici di comportamento di quella famiglia, di quel rione, di quel paese, perché altrimenti l'indagine non gli riesce. È un poliziotto che ha bisogno di concretizzare. Pensa a Simenon, quando colloca l'osservazione di Maigret dal punto di vista del morto, è semplicemente strepitoso. Chi infatti, meglio della vittima, comprende l'ambiente che lo circonda?¹⁶⁸

Em 1980, foi publicado *Un filo di fumo*, “una sorta di *cantata* buffa, corale”¹⁶⁹, escreve Salvatore Silvano Nigro. O romance, publicado pela Garzanti (e republicado pela Sellerio, 1997), conta a história de um navio que se aproxima do porto para retirar uma carga de enxofre que não está mais no armazém de quem havia recebido, e a história do que acontece em terra, na ansiosa busca por uma solução possível, o que parece tornar-se cada vez mais improvável, até a reviravolta final.

Aqui, pela primeira vez, Camilleri, na nota final, informa o leitor sobre o *estímulo*, sem o qual a história não iria nascer: “Lo

¹⁶⁸ LP 376. (“Montalbano é um policial de verdade, um policial de verdade que não faz jamais uma investigação abstrata. Conduz sempre uma investigação baseada no *território* que procura conhecer. Pode ser uma cidade, um bairro, uma família dentro da qual tenha acontecido um determinado ato de violência. Quer entender. Quer interpretar os códigos de comportamento daquela família, daquele bairro, daquela cidade, pois, caso contrário, a investigação não terá êxito. É um policial que precisa perceber. Pensa em Simenon, ao colocar a observação de Maigret do ponto de vista do morto, é simplesmente extraordinário. De fato, é ele quem, melhor do que a vítima, compreende o ambiente que o circunda”.)

¹⁶⁹ Nigro (2004, p. XV). (“uma espécie de canção engraçada, de coral”).

spunto di *Un filo di fumo* me lo diede un volantino anonimo, trovato tra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto”¹⁷⁰ .

Já para conceber a história de *La strage dimenticata* foi “un solo documento, incontrovertibile”¹⁷¹, a lista das 114 pessoas que morreram naquela chacina, que exigem do autor a lembrança de cada um deles e, para *La stagione della caccia*, “i due volumi dell’*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, stampati da Cappelli nel 1968”¹⁷². A *Nota* que encerra *Il birraio di Preston* confirma o conceito:

L’Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876), che non è quella di Franchetti e Sonnino, ma quella parlamentare, venne pubblicata dall’editore Cappelli di Bologna nel 1969 e subito si rivelò per me una vera miniera. Da domande, risposte, osservazioni, battute contenute tra le centinaia e centinaia di pagine sono nati il romanzo *La stagione*

¹⁷⁰ FF 123. (“Quem me deu a ideia de *Un filo di fumo* foi um panfleto anônimo, encontrado entre os papéis do meu avô, que o conservava contra as manobras de um comerciante de enxofre desonesto.”)

¹⁷¹ SD 69. (“somente um documento, incontestável”).

¹⁷² SC 153. (“os dois volumes da *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, impressos pela Cappelli em 1968”).

della caccia, e il saggio *La bolla di componenda*. Questo nuovo romanzo allunga il debito¹⁷³.

Então, Camilleri – que havia declarado: “non ho testa di storico¹⁷⁴” – com a história acerta as contas com os romances mencionados até aqui, e continua a fazê-lo, por exemplo, em *La concessione del telefono* que na nota da segunda capa explica:

Nell'estate del 1995 trovai, tra vecchie carte di casa, un decreto ministeriale (che riproduco nel romanzo) per la concessione di una linea telefonica privata. Il documento presupponeva una così fitta rete di più o meno deliranti adempimenti burocratico-amministrativi da farmi venir subito voglia di scriverci sopra una storia di fantasia (l'hofvt terminata nel marzo del 1997). *La concessione* risale al 1892, cioè a una quindicina d'anni dopo i fatti che ho contato nel *Birraio di Preston* e perciò qualcuno potrebbe domandarmi perché mi ostino a pistiare e a ripistiare sempre nello stesso mortaio, tirando in ballo, quasi in fotocopia, i soliti prefetti, i soliti questori, ecc. Prevedendo l'osservazione ho messo le

¹⁷³ BP 235. (“A *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, que não é aquela de Franchetti e Sonnino, mas aquela parlamentar, foi publicada pela editora Cappelli de Bolonha em 1969 e, imediatamente, revelou-se, para mim, uma verdadeira mina de ouro. Das perguntas, respostas, observações, frases contidas entre as centenas e centenas de páginas, nasceram o romance *La stagione della caccia* e o ensaio *La bolla di componenda*. Este novo romance aumenta a dívida”).

¹⁷⁴ SD 69. (“não tenho cabeça de historiador”).

mani avanti. La citazione ad apertura del libro è tratta da *I vecchi e i giovani* di Pirandello e mi pare dica tutto¹⁷⁵.

A questão é justamente a que estamos apresentando aqui: por que insiste e persiste na mesma história, a referente aos anos em que a Itália se formava: a minha Sardenha se unia ao Piemonte em *perfeita fusão* (1847), combatiam-se as guerras da Independência (1848 e 1859), Garibaldi realizava a Expedição dos Mil (1860) e as regiões da Itália decidiam se unir (ou, melhor, eram *anexadas*) ao Reino da Sardenha que se tornaria, assim, Reino da Itália (1861); com tudo o que aconteceu depois, quando, formada a Itália, foi o momento de criar os italianos?

Antes de tentar achar uma possível resposta na entrevista, é necessário parar – tomando cuidado para não se transformar em “critici letterari bisognosi di facili appigli geoculturali”¹⁷⁶ de que fala La Fauci – em Pirandello, voltar a Verga (ao “magistero verghiano, tappa

¹⁷⁵ CTL 2ª capa. (“No verão de 1995 encontrei, entre os velhos papéis em casa, um decreto ministerial (que reproduzo no romance) para a concessão de uma linha telefônica particular. O documento pressupunha uma rede tão densa de procedimentos burocrático-administrativos, um pouco delirantes, que me veio, imediatamente, a vontade de escrever sobre uma história de ficção (terminei em março de 1997). *La concessione* retoma 1892, ou seja, quinze anos depois dos fatos que contei no *Birraio di Preston* e, por esse motivo, alguém poderia perguntar-me por que insisto em bater sempre na mesma tecla, trazendo à baila, quase como uma fotocópia, os mesmos prefeitos, os mesmos chefes de polícia, etc. Prevendo a observação, antecipo-me: a citação de abertura do livro é retirada de *I vecchi e i giovani* de Pirandello, e acredito que isso diga tudo”).

¹⁷⁶ La Fauci (*op. cit.*, p. 156). (“críticos literários necessitados de fáceis desculpas geoculturais”).

cruciale della riduzione delle distanze linguistiche tra narrazione e dialogo”¹⁷⁷), parar também em De Roberto, ir adiante no tempo em direção a Tomasi di Lampedusa e Sciascia (memorável o seu conto *Il Quarantotto*), ou seja, estudar todos os escritores sicilianos cujas narrativas – que mesmo na variedade da inspiração e das visões gerais – elevam a questão siciliana a *status* de um fato nacional que aconteceu diferentemente de como deveria, traindo, em seu nascimento, a esperança que tinha gerado e que deveria ter continuado a alimentar.

Está esculpido (ou pelo menos deveria estar) na consciência cívica da Itália a passagem de *I vecchi e i giovani* de Pirandello que Camilleri cita na abertura da *La concessione del telefono*:

E qual rovinio era sopravvenuto in Sicilia di tutte le illusioni, di tutta la fervida fede, con cui s’era accesa alla rivolta! Povera isola, trattata come terra di conquista! Poveri isolani, trattati come barbari che bisognava incivilire! Ed eran calati i continentali a incivilirli: calate le soldatesche nuove, quella colonna infame comandata da un rinnegato, l’ungherese colonnello Eberhardt, venuto per la prima volta in Sicilia con Garibaldi e poi tra i fucilatori di Lui ad Aspromonte, e quell’altro tenentino savoardo Dupuy, l’incendiatore; *calati tutti gli scarti della burocrazia*; e liti e duelli e scene selvagge, e la *prefettura* del Medici, e i tribunali militari, e i furti, gli assassinii, le grassazioni, orditi ed eseguiti dalla nuova polizia in nome del Real Governo; e falsificazioni e

¹⁷⁷ Novelli. (*op. cit.*, p. LXXII). (“magistério verguiano, etapa crucial da redução das distâncias linguísticas entre narração e diálogo”).

sottrações de documentos e processos políticos ignominiosos: tudo o primeiro governo da Destra Parlamentare! E poi era venuta la Sinistra al potere, e aveva cominciato anch'essa con provvedimenti eccezionali per la Sicilia; e usurpazioni e truffe e concussioni e favori scandalosi e scandaloso sperpero del denaro pubblico; *prefetti*, delegati, magistrati messi al servizio dei deputati ministeriali, e clientele spudorate e brogli elettorali; spese pazze, cortigianerie degradanti; l'oppressione dei vinti e dei lavoratori, assistita e protetta dalla legge, e assicurata l'impunità agli oppressori..."¹⁷⁸

Pois bem, tudo isso está contido na definição de “scrittore italiano nato in Sicilia”¹⁷⁹ que Camilleri dá de si mesmo: uma “dichiarazione di principio – dice nella nostra intervista –, pur con tutte le critiche, che sono evidentissime nei miei romanzi cosiddetti storici, non verso l'Unità ma verso i modi in cui l'Unità venne

¹⁷⁸ CTL 11. (“E que desconstrução estava sendo acometida a Sicília de todas as ilusões, de toda a fé fervorosa, com as quais se acendera a revolta! Pobre ilha, tratada como terra de conquista! Pobres insulanos, tratados como bárbaros que precisavam civilizar-se! E se lançaram os continentais a fim de civilizá-los: desceram as novas tropas, a coluna infame comandada por um renegado, o coronel húngaro Eberhardt, que veio pela primeira vez à Sicília com Garibaldi e depois entre os seus algozes em Aspromonte, e aquele outro tenentezinho saboiano Dupuy, o incendiador; *caiu todo o dejetos da burocracia*; e brigas e duelos e cenas selvagens, e a *prefeitura* do Médici, e os tribunais militares, e os furtos, os assassinatos, os roubos, ordenados e executados pela nova polícia em nome do Governo Real; e falsificações e roubo de documentos e processos políticos infames: todo o primeiro governo da Direita Parlamentar! E, em seguida, a Esquerda subiu ao poder, e começou também com medidas excepcionais para a Sicília; com usurpações e fraudes e extorsões e favores escandalosos e escandaloso desperdício do dinheiro público; *prefeitos*, delegados, juizes colocados a serviço dos deputados ministeriais, e clientelas despudoradas e fraudes eleitorais; gastos desnecessários, subserviência degradante; a opressão dos vencidos e dos trabalhadores, assistida e protegida pela lei, e assegurada a impunidade para os opressores...”)

¹⁷⁹ Sorgi (2000, p.123). (“escritor italiano nascido na Sicília”).

realizzata”¹⁸⁰. Ou seja, em direção à escolha, feita após a Unificação, de tratar todo o Sul da Itália – e as ilhas – “come una colonia e niente di più”¹⁸¹.

Mas é sobre o adjetivo *chamados [cosiddetti]* (“os meus romances chamados históricos” [*i miei romanzi cosiddetti storici*]) que eu gostaria de chamar à atenção agora. Pode resultar de um movimento de modéstia – Camilleri não esquece Manzoni (ou melhor, *I promessi sposi*, primeiro romance histórico italiano e a *Storia della Colonna infame* estão bem presentes no seu horizonte literário) e, em *Il birraio di Preston*, diverte-se ao citá-lo de maneira explícita e maliciosa: “la svinturata arrispose”¹⁸²– ou melhor, da consciência de que na sua poética o equilíbrio entre *verdade histórica e invenção fantástica* pode ser quebrado.

Assim acontece em *Il re di Girgenti* (2001), em que leva em consideração a história, porém, mesmo evocando meticulosamente datas e tratados, *voa* como uma pipa nas asas da imaginação.

Que este romance tem, em primeiro lugar, para o seu autor, uma particular importância, compreendemos por aquilo que ele mesmo diz, quase em uma confissão feita para Marcello Sorgi e

¹⁸⁰ Marci, 2015. (“declaração de princípio – diz na nossa entrevista –, apesar de todas as críticas, que são bastante evidentes nos meus romances chamados históricos, não direcionados à Unificação, mas ao modo como a Unificação foi realizada.”).

¹⁸¹ Marci (*op.cit.*). (“como uma colônia e nada mais”).

¹⁸² BP 148. (“a desventurada respondeu”).

publicada em 2000, portanto antes que *Il re di Girgenti* chegasse a ser impresso: “il libro che scrivo da sei anni a questa parte [...] è un tentativo di liberarmi da alcuni, non problemi, ma voglie mie personali di racconto”¹⁸³. E um pouco mais adiante:

Questo per me era un tentativo di dare un’idea della morte, volevo spingere di più il pedale, poi non ce l’ho fatta o non ho voluto, non so. Però le situazioni di questo tipo io le cospargo un po’ qua e là, senza avere il coraggio – ancora – di metterle assieme. Sto provando a metterle assieme nel libro di cui ti parlavo prima, che si intitolerà, se non cambierò idea, *Il re di Girgenti*. Certi incubi miei, certe cose mie personali, finora mi è mancato il coraggio di scriverle, di esprimerle fino in fondo sapendo che poi saranno lette¹⁸⁴.

Os tempos (raramente) longos da elaboração, a explícita vontade de experimentar se, e como, é possível, contar aquilo que, até agora, não ousou escrever, “una sorta di visionarietà continua che mi piglia sempre più frequentemente”¹⁸⁵. São sinais do aspecto específico deste romance *histórico* que depois, pela mesma declaração do autor,

¹⁸³ (“o livro que escrevo há seis anos nesse ponto (...) é uma tentativa de me libertar de alguns, não problemas, mas vontades minhas pessoais de narrativa”).

¹⁸⁴ Sorgi (2000, p. 90-91). (“Isso, pra mim, foi uma tentativa de dar uma ideia da morte, eu queria apertar com mais força o pedal, mas depois não consegui ou não quis, não sei. Porém as situações como esta, eu as espalho um pouco aqui e ali, sem a coragem – ainda – de juntá-las. Estou tentando juntá-las no livro de que lhe falava antes, que será chamado, caso não mude de ideia, *Il re di Girgenti*. Certos pesadelos meus, algumas coisas pessoais, até agora não tive coragem de escrevê-los, de expressá-los até o fim, sabendo que depois serão lidos”).

¹⁸⁵ Sorgi (2000, p. 90). (“uma espécie de visionarismo contínuo que me impulsiona sempre mais frequentemente”).

destaca-se, quase por intenção programática, pela história. Na *Nota* final, sobre a escassez de documentos sobre o caso do agricultor Zosimo, lemos: “Tutte queste omissioni, distrazioni, tergiversazioni non fecero che confermarmi nel proposito di scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata. Le poche pagine che non sono di fantasia il lettore le riconoscerà agevolmente”¹⁸⁶

Borsellino tem razão ao dizer que Camilleri “intinge la penna nei calamai e negli inchiostri di don Lisander”¹⁸⁷ e de muitos outros autores; faz malabarismo “con il pastiche e i travestimenti”¹⁸⁸, “prestigiatore del linguaggio”¹⁸⁹ e “falsario della letteratura”¹⁹⁰; “simula un romanzo storico”¹⁹¹. E tudo isso a fim de construir uma fábula – impossível na realidade, mas necessária na esfera das concepções ideais – do camponês que lidera a revolta popular contra os poderosos, derruba uma ordem de milhares de anos e com uma aparência imutável, “imbraccia una bandiera che ha per simboli araldici falce e zappone”¹⁹², dita as leis “di una riparatrice giustizia sociale. Con una

¹⁸⁶ RG 448. (“Todas estas omissões, distrações, tergiversações só me confirmaram o propósito de escrever uma biografia de Zosimo sem fazer mais pesquisas, toda inventada. As poucas páginas que não são ficção, o leitor reconhecerá facilmente.”)

¹⁸⁷ Borsellino (*op. cit.*, p. XLIX). (“mergulha a caneta nos tinteiros e nos nanquins de don Lisander”).

¹⁸⁸ *Ivi*, p. XLVII. (“com o pastiche e os disfarces”).

¹⁸⁹ *Ivi*, p. XLVII. (“mago da linguagem”).

¹⁹⁰ *Ivi*, p. XLVII. (“falsário da literatura”).

¹⁹¹ *Ivi*, p. XLVIII. (“simula um romance histórico”).

¹⁹² Nigro (*op. cit.*, p. LI). (“abraça uma bandeira que tem por símbolos heráldicos a foice e enxada”).

costituição incisa sul tronco de um sorbo: a sancir a abolição da nobreza, a redistribuição das terras por uma desigualdade discreta, a eliminação da milícia na necessidade da paz”.¹⁹³

Há muitos pontos de contato entre os *romances históricos* e os *policiais* cujo protagonista é o inspetor Montalbano.

Camilleri – ele também, como muitos dos seus personagens, *gran tragediaturi*¹⁹⁴ – constrói amplas encenações que encantam com a sua riqueza barroca, cativam o leitor e levam-no por um vasto mundo literário de uma fascinante sedução. Misturam, em um jogo de ousadia, a comédia e a tragédia, o alto e o baixo; transforma os gêneros literários; contaminam as línguas; geram combinações inimagináveis, como a que existe entre Snoopy e Karl Marx, que está no *Il birraio di Preston*: “Era una notte buia e tempestosa”¹⁹⁵ e “C’è un fantasma che s’aggira per l’Europa”¹⁹⁶. Mas a madrugada escura é, como se sabe, a da razão e o fantasma que gira pela Europa é o socialismo científico ao qual se poderia inclusive esperar, entre os séculos XIX e XX, confiar a tarefa de dar uma ordem racional e justiça social ao mundo.

¹⁹³ *Ibidem*. (“de uma justiça social reparadora. Com uma constituição gravada no tronco de um sorbo: a sancionar a abolição da nobreza, a redistribuição das terras por uma desigualdade discreta, a eliminação da milícia pela necessidade da paz”)

¹⁹⁴ Borsellino (2002). (“*grande contador de história*”).

¹⁹⁵ BP. (“Era uma madrugada escura e tempestuosa”).

¹⁹⁶ BP. (“Há um fantasma que percorre a Europa”).

O comunismo, portanto. Mas para Montalbano, que aparece no primeiro romance da série, Fazio não diz: “Dottò, io l’ho sempre pensato: lei comunista è?”¹⁹⁷.

Muitas vezes Andrea Camilleri explicou (e menciona também na nossa entrevista) as diferenças que distinguem o processo de elaboração dos romances *históricos* do dos *policiais*:

Io tra il '92 e il '93 avevo già scritto *Il birraio di Preston*, praticamente dopo *La stagione della caccia*; ma mi ero accorto di una cosa: che il mio procedimento di scrittura, non so se fosse normale o anomalo, comunque consisteva in questo. Siccome i miei racconti nascevano tutti da ricerche e da dati storici, io cominciavo a scrivere partendo dalla cosa che mi aveva colpito. Scrivevo quell'episodio e attorno, per cerchi concentrici, centripeti, mi veniva il romanzo. Quindi quella parte iniziale che avevo scritto finiva per essere collocata a metà, alla fine, non sapevo dove. Sai, come forme di galassie, di nebulose che sono allungate. [...] Io però avevo dei dubbi rispetto a questa forma, e quindi per un certo periodo l’ho accantonata. Mi chiedevo: tu che ne hai scritti due partendo dai punti che più ti piacevano, sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z nell’ordine in cui poi il lettore lo vedrà stampato? E poi: sì, ma che scrivo? Così rinviavo. Fino a quando mi soccorre Sciascia, il ricordo di un suo consiglio dato in giorni lontani. Quando mi aveva spiegato: la gabbia più vera per uno scrittore è il romanzo giallo.¹⁹⁸

¹⁹⁷ FA 165. (“Dotô, eu sempre pensei nisso: o senhor é comunista é?”).

¹⁹⁸ Sorgi (2000, p. 72-73). (“Entre 1992 e 1993 eu já tinha escrito *Il birraio di Preston*, praticamente depois de *La stagione della caccia*; mas notei uma coisa: que o meu processo de escrita, não sei se era normal ou anormal, mas, de qualquer forma,

Dois anos após essa declaração, conversando com Renata Colomi e Antonio Franchini sobre o tema *Alcune cose che so di Montalbano*, Camilleri voltou ao assunto e especifica melhor, sobretudo explicando a gênese dos romances de Montalbano. É assim que Franchini, adequadamente, relata essas afirmações na *Cronologia* premissa aos dois volumes do Meridiani:

C'è infine un aspetto che riguarda soprattutto il mio modo di lavorare. Quando scrivo un romanzo che non sia un giallo, l'inizio per me non coincide mai con il capitolo primo. Ciò che io scrivo per primo può diventare, in corso d'opera, il capitolo settimo o l'ottavo. Siccome si tratta di romanzi storici, la cosa che comincio a scrivere per prima è la frase, l'aneddoto, il nucleo del fatto che più mi ha colpito. Può darsi che nel corso della scrittura la parte con cui ho cominciato venga a sistemarsi poco dopo l'inizio o al centro o addirittura verso la fine; è una sorta di ellisse con una pupilla mobile, che si sposta di continuo insieme alla scrittura. Nel giallo non è mai così, in tutti i gialli il capitolo primo è il capitolo primo e l'ultimo è l'ultimo. Allora, mi dissi quando incominciai, vediamo se sono capace. Mi sono dato un compito. il primo Montalbano, *La forma*

consistia nisso. Uma vez que todas as minhas histórias nasciam a partir de pesquisas e dados históricos, começava a escrever a partir de coisas que tinham me impressionado. Escrevia aquele episódio e, ao redor, em círculos concêntricos, centrípetos, surgia o romance. Então, aquela parte inicial que eu tinha escrito, acabava sendo colocada no meio, no final, não sabia onde. Sabe, como formas de galáxias, de nebulosas que são alongadas. [...] Eu, porém, tinha as minhas dúvidas com relação a essa forma, e, portanto, por um certo período, deixei-a de lado. Perguntava-me: você que escreveu dois livros partindo de pontos dos quais você mais gostava, você é capaz de escrever um romance de A a Z na ordem em que o leitor verá impresso? E depois: sim, mas o que escrevo? Então eu adiava. Até quando o Sciascia me socorreu, a lembrança do seu conselho dado em dias distantes. Quando me explicou: o formato mais verdadeiro para um escritor é o policial”.

dell'acqua, è nato così, è partito come un'esercitazione, como una forma di autodisciplina di scrittura... Il giallo è l'onestà. Al punto che, quando scrivo un Montalbano, io controllo anche il linguaggio, non lo estremizzo mai, mi astengo dalle sperimentazioni linguistiche alle quali indulgo volentieri nei romanzi storici; e questo lo faccio per non sovraccaricare il lettore di altre difficoltà oltre quelle della trama.¹⁹⁹

Tudo isso nos faz questionar se as diferenças relativas ao gênero literário e aos processos de elaboração, além dos contextos cronológicos, a princípio, diferenciados entre um tempo histórico e o contemporâneo, ponto de investigação do Montalbano, separam completamente as duas vertentes da produção camilleriana ou se, ao contrário, existem pontos convergentes, também significativos.

Podemos encontrar uma resposta naquela cena de *Il birraio di Preston* que constitui um tipo de esboço da figura, dos pensamentos,

¹⁹⁹ SM CLIX. (“Há, enfim, um aspecto relativo, sobretudo, ao meu modo de trabalhar. Quando escrevo um romance não policial, o início, pra mim, nunca coincide com o primeiro capítulo. O que eu escrevo primeiro pode tomar-se, no decorrer do trabalho, o sétimo ou oitavo capítulo. Como se trata de romances históricos, a primeira coisa que começo a escrever é a frase, o acontecimento, o núcleo do fato que mais me impressionou. Pode ser que, durante a escrita, a parte com a qual eu comecei, venha a se estabelecer um pouco depois do início ou no meio ou, até mesmo, no final; é uma espécie de eclipse com uma pupila móvel, que se move continuamente, juntamente com a escrita. No policial, não é nunca assim, em todos os policiais, o primeiro capítulo é o primeiro capítulo e o último é o último. Então, eu disse a mim mesmo quando comecei, vejamos se sou capaz. Dei-me uma tarefa. O primeiro Montalbano, *La forma dell'acqua*, nasceu assim, saiu como um exercício, como uma forma de autodisciplina da escrita... A história policial é a honestidade. Ao ponto de, quando eu escrevo um Montalbano, controlar também a linguagem, não excedo nunca, abstenho-me dos experimentos linguísticos que permito prazerosamente nos romances históricos; e faço isso para não sobrecarregar o leitor de outras dificuldades além daquelas da trama”).

das metodologias (às vezes, pouco ortodoxas) de Salvo Montalbano: se é o que lemos há pouco (“Entre 1992 e 1993 eu já tinha escrito *Il birraio di Preston*, praticamente depois de *La stagione della caccia*”); ou, melhor, uma “citação”, como escreve Nigro, se é a ordem da publicação que vê primeiro a publicação de *La forma dell’acqua* (1994) e, depois, a do *Il birraio di Preston* (1995). De qualquer forma, o que importa é que o delegado Puglisi, que em *Il birraio di Preston* investiga, e “è un po’ il nonno di Montalbano”²⁰⁰, tem em comum com ele a “compassione per le vittime del destino”²⁰¹ e constroi “messinscene di pietà”²⁰² parecidas.

A cena é a seguinte: a fumaça causada pelo incêndio do teatro surpreendeu um casal de amantes que começou um relacionamento tão indecoroso quanto inocente. O que aparece aos olhos do delegado Puglisi forma uma quadro claro, e a irmã da mulher morta se desespera: “Doviva essiri la prima volta, diligà. La prima e ultima volta”²⁰³. O que se segue é um comentário que estimula as reflexões e as falas sucessivas dos dois personagens:

La prima volta. La prima, dopo cinque anni di vedovanza strettamente osservata, tanticchia di felicità pagata a prezzo di vita. – Ma che minchia di giustizia c’è nelle cose di Dio e della terra? – si domandò Puglisi senza raprire bocca. Come se gli avesse leggiuto nella

²⁰⁰ Sorgi (2000, p. 97). (“é um pouco o avô do Montalbano”).

²⁰¹ Ivi, p. XXXVII. (“compaixão pelas vítimas do destino”).

²⁰² Ivi, p. XXXVII. (“encenações de piedade”).

²⁰³ (“Devia ser a primeira vez, delegado. A primeira e última vez”).

testa, Agatina gli fece eco. – Ma che giustizia è? Ora me soro paga non sulamente con la so vita ma magari con l'onore!²⁰⁴

Essa é a mola que aciona na mente do detetive a necessidade de restabelecer a justiça: não aquela formal dos relatórios e dos procedimentos de investigação, mas a substancial, em que se pergunta não somente sobre as coisas de Deus, mas também sobre as da terra, e gostaria que fossem diferentes de como são. Por isso – não podendo rebobinar a vida, em um *rewind* existencial, para dar uma segunda e diferente oportunidade para dois pobres mortos – deve assumir o papel de alguém que não teme a responsabilidade de modificar a cena, para que ao menos a honra seja salva. O detetive Puglisi deixa a mulher sozinha na cozinha, vai para o quarto para concluir seu trabalho. Quando retorna, diz: “Aggiustai tutto”²⁰⁵. E explica: “Io tutto questo triatro lo sto facendo solo perché non mi pare giusto”.²⁰⁶

²⁰⁴ BP 125. (“A primeira vez. A primeira, depois de cinco anos de viuvez rigorosamente observada, um pouco de felicidade que custou a própria vida. – Mas que porra de justiça há nas coisas de Deus e da terra? – perguntou-se Puglisi sem abrir a boca. Como se tivesse lido os seus pensamentos, Agatina emendou – Mas que justiça é essa? Então a minha irmã pagou não somente com a sua vida, mas talvez com a honra!”).

²⁰⁵ BP 126. (“Eu ajustei tudo”).

²⁰⁶ BP 127. (“Estou fazendo todo esse teatro porque não me parece correto”).

O Maigret de Simenon, que também chegou a compreender com precisão como ocorreram os fatos, escolhe (às vezes, e por uma série de motivos, sobre os quais não é necessário nos determos) não prestar contas ao juiz e aos documentos processuais. Até permitir que um homicida *inocente* não pague pela sua culpa, como acontece em *L'inspecteur Cadavre* (1944).

Escolho esse, entre todos os exemplos possíveis, pelo interesse representado pelo fato que, no romance, o detetive Maigret trabalha com um antagonista que, na verdade, é o seu duplo oposto: o ex-inspetor Justine Cavre, “uomo intelligente, peraltro, forse il più intelligente che Maigret avesse conosciuto nella polizia. Aveva pressappoco la sua stessa età, e a dire il vero era un po’ più istruito: se avesse perseverato nella carriera, probabilmente sarebbe diventato commissario prima di lui”²⁰⁷. Porém, Cavre, por “alcune scorrettezze gravi”²⁰⁸, teve que deixar a polícia e abriu uma agência de investigação. Como investigador particular, encontramos-lo em Saint-Aubin, desempenhando um papel oposto, contrário ao desempenhado por Maigret. O detetive tenta descobrir como morreu o jovem Albert Retailleau e Cavre deve evitar que ele obtenha êxito; um entrevista as

²⁰⁷ Simenon (1999, p. 12). (“homem inteligente, talvez o mais inteligente que Maigret tivesse conhecido na polícia. Tinha mais ou menos a sua mesma idade e, para dizer a verdade, era um pouco mais instruído: se ele tivesse perseverado em sua carreira, provavelmente teria se tomado detetive antes dele”).

²⁰⁸ Simenon (1999). (“algumas graves faltas”).

testemunhas e o outro as suborna, ambos procuram provas: porém, um para fornecê-las à justiça, o outro para destruí-las. Maigret deseja apurar a verdade, Cavre deseja ocultá-la.

O que é importante observar aqui é que – e não apenas nesta investigação – o esforço feito na reconstrução dos fatos todavia não produz um resultado processual. Maigret vence o desafio pessoal com Cavre, o que significa que consegue reconstruir os fatos, encontrar o culpado do homicídio e fazer com que lhe confesse o ocorrido: mas não o leva perante um juiz e permite que continue sua vida em liberdade. O detetive adota um critério pessoal de avaliação, pesa os prós e os contras, faz as vezes de um juiz, com o poder absoluto de vida ou morte. De “*commissario a dio*”²⁰⁹, poderíamos dizer, para usar as palavras que, como veremos, Livia dirigirá a Montalbano. E isso, logicamente, é uma *scorrettezza*²¹⁰ grave, comparada à que levou ao afastamento do inspetor Cadavre da polícia. Ou talvez mais. No entanto, um é representante da lei, o outro não; um é – como apresenta o autor e o leitor percebe – *defensor da ordem*; enquanto o outro age pelos próprios interesses. Maigret está no lado justo (que deriva de *ius*, “direito”), enquanto o pobre Cavre é consciente de não estar, e, por

²⁰⁹ (“delegado a deus”).

²¹⁰ (“falta”).

isso detesta Maigret, considerando-o “un altro se stesso, una copia ben riuscita della propria persona”²¹¹.

É o tema da duplicidade, do *second self*, que acompanha todos os seres humanos, da sutil fronteira que divide os comportamentos em positivos ou negativos. Nenhum homem utrapassa essa linha uma única vez, decidindo em qual lado ficar para o resto de sua vida, mas a cada momento, escolhe qual é a ação mais coerente com o modelo ideal de si mesmo.

O detetive Puglisi (ancestral ou *citação* de Montalbano), como Maigret, por uma razão superior à norma que deveria seguir, decide violar a lei.

È sorprendente como o verbo francês *arranger* – que se repete em *L’inspecteur Cadavre* – pode ser entendido, segundo Fabrizio Ascarì, como *aggiustare*²¹², justamente o mesmo verbo utilizado pelo personagem de Camilleri: “Aggiustai tutto”²¹³, diz Puglisi. E Maigret: “Un vaso aggiustato non è mai come un vaso intatto, ma è pur sempre un vaso, no?”²¹⁴; e, mais adiante:

– C’è un’espressione che mi sembra la più orrenda di tutto il vocabolario, colto o popolare che sia, un’espressione che mi fa sobbalzare e digrignare i denti

²¹¹ Simenon (*op. cit.*, p. 85). (“um outro eu, uma cópia bem sucedida da sua própria pessoa”).

²¹² (“ajustar/consertar”).

²¹³ (“Ajustei tudo”).

²¹⁴ Simenon (*op. cit.*, p. 150). (“Um vaso consertado [ajustado] nunca vai ser um vaso intacto, mas é ainda um vaso, não?”).

ogni volta che la sento... Sa qual è? – No –. – *Tutto si aggiusta!* – Stava arrivando il treno, e nel fragore crescente Maigret gridò: – Vedrà che tutto si aggiusterà...
–²¹⁵.

*Tout s'arrange*²¹⁶. Só resta considerar qual é a razão pela qual Maigret *aggiusta*, a seu modo, a situação: os motivos, em extrema síntese, são três: o primeiro depende do fato de que, alcançado o clímax do processo de compreensão das coisas, ele sabe tudo da pequena cidade e de seus habitantes, não só as ações, mas também os pensamentos mais íntimos: “Era una sorta di Padreterno”²¹⁷; o segundo é a convicção de que “se la giustizia degli uomini fosse perfetta”, para o verdadeiro culpado “il carcere a vita sarebbe troppo poco”²¹⁸, mas as coisas não são assim e o único a pagar, neste caso, seria o culpado material que, na realidade, é apenas uma vítima, o terceiro é que “*Loro* sono forti, come tu dici... Si tengono bordone a vicenda”²¹⁹. *Eles* são os poderosos, a classe dominante da cidade, que teria a capacidade, todavia, de *ajustar* os acontecimentos (todos os acontecimentos), em proveito próprio. Certamente, Maigret *não é comunista*, percebe nisso,

²¹⁵ Simenon (*op. cit.*, p. 152-153). (“– Existe uma expressão que me parece a mais horrenda de todo o vocabulário, culto ou popular, uma expressão que me faz estremeecer e ranger os dentes toda vez que a ouço... Você sabe qual é? – Não –. – Tudo se ajusta! – O trem estava chegando, e em meio ao barulho crescente Maigret gritou: - Você vai ver que tudo vai se ajustar... –”).

²¹⁶ (“Tudo se ajusta”).

²¹⁷ Simenon (*op. cit.*, p. 118). (“Era uma espécie de Todo-poderoso”).

²¹⁸ Ivi, p. 144. (“se a justiça dos homens fosse perfeita”, (...)) “a prisão perpétua seria muito pouco”).

²¹⁹ Ivi, p. 152. (“*Eles* são fortes, como você diz... Ajudam-se mutuamente”).

no entanto, uma *lesão* substancial da justiça naquela situação e, conseqüentemente, um dano social, pelo qual assume a responsabilidade de agir por conta própria.

Passemos à análise de Montalbano, finalmente. Passemos a *La forma dell'acqua*, que é o primeiro romance da série: aqui como explicará Camilleri, Montalbano tem apenas uma *função*, não é um personagem *completo*: “Allora scrissi il secondo della serie che è *Il cane di terracotta* più che altro per riuscire a definire il personaggio. Questa è stata la vera nascita di Montalbano”²²⁰.

É evidente que, em *La forma dell'acqua*, o personagem tem “un piede alzato²²¹”, está a caminho de se tornar o que ele se tomará, título após título, na sequência de série em que não só “la composizione della diversità della squadra del commissariato è stata una sorta di felice invenzione che mi ha permesso delle variazioni sul tema che non credevo potessero essere possibili”²²², mas também a *mobilidade* do protagonista é uma invenção feliz que permitirá o seu crescimento.

²²⁰ Sorgi (2000, p. 75). (“Então, escreveu o segundo da série que é *Il cane di terracotta*, mais que tudo, para conseguir definir o personagem. Este foi o verdadeiro nascimento de Montalbano”).

²²¹ (“um pé levantado”).

²²² FA. (“a composição da diversidade da equipe do comissariado foi uma espécie de invenção feliz que me permitiu algumas variações sobre o tema que eu não achava que poderia ser possível”).

Para nós, interessa apenas lembrar que é *comunista* (ou pelo menos é o que parece a Fazio, seu subordinado), e que na última fala do romance declara não ser *honesto*, porque, como o detetive Puglisi, alterou os dados para chegar ao resultado daquilo que ele acredita ser a justiça substancial.

Mas, antes de nos encaminharmos à conclusão da nossa linha de raciocínio, mesmo porque, como já mencionado, a nossa entrevista acena para isso, será somente necessário notar que o *verdadeiro nascimento* de Montalbano não ocorre apenas em *Il cane di Terracotta*, mas se renova a cada título e o personagem se define – do *Il ladro di merendine* à *La lama di luce*, talvez o mais dramático – por uma valência trágica que o marca, tanto no plano pessoal e privado, quanto no profissional e público.

Quero dizer, e somente por aquela parte que é funcional à presente ocasião (de modo geral, concordando com Novelli que ressalta “la maestria nello sfruttare le opportunità offerte dalla struttura seriale”²²³ que já em *La forma dell’acqua* há dois temas que terão desenvolvimentos futuros.

O primeiro, e mais evidente, é a relação com a namorada Lívia.

²²³ Novelli (*op. cit.*, p. LXXVIII). (“a habilidade em explorar as oportunidades oferecidas pela estrutura serial”).

O segundo mostra Montalbano quando criança, “scolaro murrituso, scarso di studio”²²⁴, contestando o antigo professor de religião, a quem pedirá desculpas mentalmente trinta anos depois. E, além disso, o delegado do primeiro romance é uma figura paterna que, para o detetive, constitui um evidente ponto de referência. Começa assim a história dentro da história, baseada no contraste entre pai e filho, que vai aparecer em grande evidência em *Il Ladro delle merendine* (1996) e se repetirá muitas vezes, mostrando o vazio que o Comissário procura preencher de diferentes maneiras, retomando o esquema do encontro com o velho professor Liborio Pintacuda, o qual conclusivamente lhe diz: “Quando si deciderà a crescere, Montalbano?”²²⁵.

É o que Borsellino chamou de “il tema dell’orfano. Duplice e a specchio”²²⁶.

Mesmo antes de perdê-lo, Montalbano não tinha pai. E já sentia, dolorosamente projetada desde a infância até o presente, a perda de sua mãe. Tanto é, que diz assim para François, desesperado pelo desaparecimento de Karima:

“Tu persi a me matri ch’era macari cchiù nicu di tia”, e si capiscono, perché l’adulto non ha dimenticato il pianto sconcolato di certe notti, con la testa sotto il cuscino perché suo padre non lo sentisse; la disperazione

²²⁴ FA 145. (“estudante inquieto, indisciplinado nos estudos”).

²²⁵ LM 234. (“Quando é que você decidirá crescer, Montalbano?”).

²²⁶ Borsellino (*op. cit.*, p. XLIX). (“o tema do órfão. *Duplo* e espelhado”).

mattutina quando sapeva che non c'era sua madre in cucina a preparargli la colazione o, qualche anno dopo, la merendina per la scuola. Ed è una mancanza che non viene mai più colmata, te la porti appresso fino in punto di morte.²²⁷

A ampla arquitetura narrativa que Camilleri constrói romance após romance, assim como o privou do pai, privará Salvo também do filho que François poderia ter sido e não foi. Até a cena trágica de *Una Lama di luce* (2012), quando de frente à bainha da camisa com as iniciais F. e M. que ele mesmo tinha presenteado a François “l'ultima vota che l'aviva abbrazzato”, “le gamme gli si ficiro di ricotta, cadì agginucchiuni²²⁸”.

A morte de François é (pelo menos no momento em que lidamos com a questão), o elemento que resolve a crise mais grave no longo relacionamento com Lívia.

A personagem da namorada está presente, como vimos, desde o primeiro título da série. E já tem a tarefa de desenvolver uma espécie de contraponto crítico, de colocar em discussão a conduta de Salvo, de conhecer e de julgar, muitas vezes com severidade, atitudes,

²²⁷ LM 155-156. (“‘Eu perdi a minha mãe e era ainda menor do que você, quando perdeu a sua’, e se entendem, porque o adulto não esqueceu o choro desconsolado de certas noites, com a cabeça debaixo do travesseiro, para que seu pai não o ouvisse; o desespero da manhã, quando sabia que sua mãe não estava lá na cozinha para lhe preparar o café da manhã, ou alguns anos mais tarde, o lanche para a escola. E é uma falta que não é nunca preenchida, te acompanha até o leito de morte”).

²²⁸ (“a última vez que o tinha abraçado”, “as pernas ficaram moles, caindo de joelhos”). (LL 258).

comportamentos e ações que para ela são revelados, embora talvez não transpareçam na esfera pública e oficial.

É por esse seu papel narrativo que deve pronunciar uma frase tão importante que repercute do primeiro ao terceiro romance “– Ti sei autopromosso, eh? – domandò Livia dopo essere rimasta a lungo in silenzio. – Da commissario a dio, un dio di quart’ordine, ma sempre dio”.²²⁹

Tarefa ingrata, poderíamos dizer, essa da Lívia, pelo menos neste caso, porque a afirmação, aparentemente verdadeira, em substância, não o é. E, todavia, o próprio Montalbano parece acreditar nisso, quando na conclusão da investigação admite: “Aveva voluto agire come un dio, aveva ragione Livia, ma quel dio di quart’ordine alla sua prima, e, sperava, ultima esperienza, ci aveva indovinato in pieno”.²³⁰

Demonstra que não está completamente convencido disso em *Il ladro di merendine*, aqui também em um balanço conclusivo, em uma longa carta endereçada a Livia. Volta à questão e pontua:

Tu una volta mi rimproverasti una certa mia tendenza a sostituirmi a Dio, mutando, con piccole o grandi omissioni e magari con falsificazioni più o meno

²²⁹ (“–Você foi promovido por conta própria, foi? – Perguntou Lívia, depois de permanecer em silêncio por um longo tempo. – De detetive a deus, um deus de quinta categoria, mas sempre deus”). (FA 171)

²³⁰ FA 171. (“Quería agir como um deus, Livia tinha razão, mas um deus de quinta categoria, pela primeira vez, e esperava que fosse a última... Livia tinha acertado em cheio”).

colpevoli, il corso delle cose (degli altri). Forse è vero, anzi certamente lo è, però non credi che questo rientri anche nel mestiere che faccio?²³¹

Na verdade, ele sabe bem que não é Deus, artífice da criação e da ordem moral que o governa (ou, pelo menos, deveria). Ele sabe que é um funcionário do Estado, cuja função consiste em assegurar que a ordem (também no que diz respeito à vida pública) não seja violada. Deve-se dizer que até mesmo o coronel Lohengrin Pera, em *Il ladro delle merendine*, acredita ser um funcionário do Estado. Na verdade, pensa que ambos o sejam, tanto que Montalbano deve bruscamente ressaltar: “Io e lei abbiamo concezioni diametralmente opposte su che cosa significhi essere servitori dello Stato, praticamente serviamo due Stati diversi”²³².

Aqui, como podemos compreender, abrem-se vastíssimos cenários sócio-políticos, por isso vamos ter de adiar para outra ocasião, o prazer de observar detalhadamente o fascinante e composto modo de observar a política italiana, e como, nesse contexto, o protagonista dos romances policiais de Camilleri está situado.

²³¹ LM 242. (“Uma vez você chamou minha atenção por uma certa tendência minha em querer ser Deus, mudando com pequenas ou grandes omissões e talvez falsificações mais ou menos desonestas, o curso dos acontecimentos (dos outros). Talvez seja verdade, certamente o é, mas você não acha que isso faça parte da minha profissão?”).

²³² LM 217. (“Eu e o senhor possuímos concepções diametralmente opostas sobre o que significa ser servidor do Estado, praticamente servimos a dois Estados diferentes”).

Certamente, ele desenvolve uma *recherche*²³³ pessoal que pode ser resumida na frase: “Voglio conoscere la verità”²³⁴. É uma necessidade absoluta, que supera até mesmo as necessidades sociais mais importantes que mencionamos, projetando-o em uma dimensão interior dolorosa e acaba colocando-o em desacordo com o papel profissional e os seus deveres. Ou, às vezes, faz com que ele se sinta responsável por falhas que são da instituição – de uma parte do seu quadro dirigente – como acontece em *Il giro di boa* (2003), quando Montalbano sente-se traído pelo que aconteceu em Gênova durante o G8 e, em um telefonema dramático com Livia, declara ter “sempre fatto il [suo] mestiere con onestà. Da galantuomo”²³⁵; e acrescenta: “Manco contro il peggior delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l’avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allora sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa lorda”²³⁶.

É uma situação narrativamente produtiva: permite ao autor delinear um personagem que se desenvolve e cresce, amadurece e envelhece e acordo com a realidade e confrontando-a com o evoluir de sua consciência. O assunto é explicitamente abordado, por exemplo, em *La pazienza del ragno* (2004) no qual Montalbano se

²³³ (“modo de investigação”).

²³⁴ PR 245. (“Quero saber a verdade”).

²³⁵ GB. (“sempre ter feito [seu] trabalho com honestidade. Como um cavalheiro”).

²³⁶ GB 12. (“Nem mesmo contra o pior delinquente forjei uma prova! Nunca! Se o tivesse feito, teria descido ao seu nível. Aí, sim, que o meu trabalho como policial teria se tomado algo sujo”).

pergunta: “Può un omo, arrivato oramà alla fine della sò carriera, arribbillarsi a uno stato di cose che ha contribuito a mantiniri?”²³⁷

O antigo tema do respeito aos princípios retorna, neste caso, modulado diferente, mas com o significativo apelo àquela frase pronunciada por Livia em *La forma dell'acqua*, contrastada, como vimos em *Il ladro di merendine*, mas que continua, evidentemente, a representar um parâmetro de comparação:

Non c'era stata una volta che Livia l'aviva aspramente accusato di agire come un dio minore, un piccolo dio che si compiaciva di alterare i fatti o di disporli diversamente? Livia si sbagliava, non era un dio, assolutamente. Era solo un omo che aviva un pisonale criterio di giudizio supra a ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. E certe volte quello che lui pinsava arrisultava sbagliato per la giustizia. E viceversa. Allora, era megliu essiri d'accordo con la giustizia, quella scritta supra i libri, o con la propia cuscenza?²³⁸

Na contracapa do volume, Salvatore Silvano Nigro comentou: “O dilema é uma tragédia grega”.

²³⁷ PR 250. (“Pode um homem, que já chegou ao final da sua carreira, revoltar-se contra uma série de coisas que contribuiu a manter?”).

²³⁸ PR 238. (“Não houve uma vez que Livia não o tivesse acusado amargamente de agir como um deus menor, um pequeno deus que se deleitava ao alterar os fatos ou ao organizá-los de forma diferente? Livia errava, não era um deus, com certeza. Era apenas um homem que tinha um critério pessoal de julgamento acima do que era certo e do que era errado. E algumas vezes o que ele pensava era considerado errado para a justiça. E vice-versa. Então, era melhor estar de acordo com a lei, aquela escrita nos livros, ou com a própria **consciência**?”).

Não temos agora a oportunidade de aprofundar esta questão e pode ser suficiente tê-la mencionado, vê-la em todos os elementos que a compõem, os aspectos privados e públicos, as persuasões pessoais e os contextos gerais que, concluindo, gostaria de chamar à atenção citando dois momentos da entrevista: o primeiro é aquele em que o escritor se pergunta por que, obtida a Unidade, o Sul da Itália tenha sido tratado como uma colônia:

“Perché all’interno dei vincitori ci furono i vinti?” Non è domanda che abbia valore solo in sede storica e riferita a fatti di centocinquanta anni fa. Il problema è che la società italiana non è mai stata, e non è, una società coesa ma può essere vista anche come un insieme di parti frammentate e contrapposte, ciascuna tesa alla propria affermazione, desiderosa di vincere e convinta, come un antico capo dei Galli, che debba trionfare non l’equilibrio delle norme preposte a regolare la vita associata ma, brutalmente, la legge del più forte: *Vae victis!* Guai ai vinti e, quindi, a quella parte della popolazione che è debole, per censo e peso sociale.²³⁹

²³⁹ Marrone (2003, p. 287). (“Não é uma pergunta que tenha valor somente na sua sede histórica e se refira a fatos de cento e cinquenta anos atrás. O problema é que a sociedade italiana nunca foi, e não é, uma sociedade coesa, mas pode ser vista também como um conjunto de partes fragmentadas e contrapostas, cada uma destinada à própria afirmação, ansiosa por vencer e convencida, como um velho chefe dos gauleses, de que deve triunfar, não o equilíbrio das normas responsáveis por regular a vida em sociedade, mas brutalmente, a lei do mais forte: *Vae victis!* Ai dos perdedores, e, portanto, ai daquela parte da população que é frágil, por censo e peso social”). Referindo-se ao protagonista da série de televisão retirada dos romances dos quais é protagonista Montalbano, Gianfranco Marrone escreveu: “O seu objetivo é defender uma justiça mais ampla e ao mesmo tempo mais concreta, mais substancial que formal, de tipo ético mais do que jurídico. As más ações para com os

Devemos dar uma importante atenção a um episódio de *La voce del violino* (1997): podemos compreendê-lo melhor à luz da segunda parte da entrevista que eu desejei mencionar, quando Camilleri afirma: “Montalbano continua a difendere democrazia e progresso”²⁴⁰. Como acontece em *La voce del violino*, quando Fazio lhe comunica que trinta e cinco operários da fábrica de cimento foram deixados em casa²⁴¹, começaram a protestar e o diretor do estabelecimento chamou a polícia. A Montalbano não agrada a ideia de que seus policiais tenham sido envolvidos no caso:

– Tanto, al signor direttore del Cementificio un altro posto glielo trovano. Quelli che restano col culo a terra sono gli operai. E noi li pigliamo a manganellate? –
– Dottore, mi perdoni ancora, ma lei proprio comunista comunista è. Comunista arraggiato è –.
– Fazio, tu sei amminchiato su questa storia del comunismo. Non sono

fracos e indefesos são bem mais perigosas, segundo ele, que os crimes legalmente combatidos.

[Il suo obiettivo è semmai quello di difendere una giustizia più ampia e al tempo stesso più concreta, sostanziale più che formale, di tipo etico piuttosto che giuridico. Le azioni malvagie verso i deboli e gli indifesi sono ben più pericolose, secondo lui, che non i crimini legalmente perseguibili].

²⁴⁰ Marci (2015). (“Montalbano continua a defender a democracia e o progresso”).

²⁴¹ N. do T. A *cassa integrazione* é um sistema que ocorre na Itália quando uma empresa, por dificuldades econômicas deixa em casa um determinado número de funcionários, que passam a ter a carga horária de trabalho reduzida, bem como o salário reduzido, onde uma parte do mesmo é pago pelo INSS. Quando a empresa supera seu período de crise econômica, os funcionários podem retomar às suas atividades normalmente, com a mesma carga horária e salário de antes da *Cassa integrazione*. Disponível em <http://www.cassaintegrazione.it/normativa>. Acesso em 27-01-2014.

comunista, lo vuoi capire si o no? –. – Va bene, ma certo è che parla e ragiona come uno di loro –.²⁴²

Aqui temos que parar, no ponto exato onde poderia iniciar uma nova reflexão para analisar não tanto o ponto de vista político do personagem Montalbano, mas sim para comentar sobre as dificuldades encontradas (e que se projetam também “nel mestiere che faccio²⁴³”), a luta interior que é muitas vezes é marcada, diante de muitas e óbvias distorções, pela tentação – que, por vezes, torna-se uma exigência – de ajustar uma realidade marcada por milhares de defeitos que afetam a funcionalidade daquilo que é público; diminuem a autoridade do Estado; em última análise, causam danos à democracia e põem obstáculos ao progresso. Democracia e progresso dos quais Montalbano, como diz Camilleri, é defensor.

Espero que haja uma ocasião de poder fazê-lo porque o tema é de grande relevância para a compreensão da obra camilleriana e é importante também para um conhecimento geral da civilização italiana. Ocasões como esta e os estudos realizados em terras distantes,

²⁴² VV 67. (“– É tanto que encontram um outro trabalho para o Sr. Diretor da fábrica de cimento. Aqueles que permanecem com a bunda no chão são operários. E nós vamos lá baixar com cassetetes? –. – Doutor, desculpe-me novamente, mas o senhor é mesmo comunista comunista. É comunista doente –. – Fazio, você encacetou na cabeça essa história do comunismo. Eu não sou comunista, ficou claro ou não? –. – Tudo bem, mas é que o senhor fala e pensa como eles–”).

²⁴³ LM 242 (“no trabalho que faço”).

separadas por um oceano, mas próximas, pelo desejo de conhecimento e pelo amor contribuem bastante com o meu extraordinário país.

Referências Bibliográficas:

BORSELLINO, N. *Camilleri gran tragediatore*, in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, *Introduzione* di N. Borsellino, *Cronologia* di A. Franchini, Milano: Mondadori, I Meridiani, 2002, p. XV.

CASSA INTEGRAZIONE. Disponível em <http://www.cassaintegrazione.it/normativa>.

LA FAUCI, N. *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri*, in Lucia, Marcovaldo e altri *soggetti pericolosi*. Roma: Meltemi, 2001, p. 162.

MARCI, G. Estamos todos na mesma margem do lago. Entrevista a Camilleri. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

MARRONE, G. *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Roma: Rai Eri, 2003, p. 287.

NIGRO, S.S. *Le “croniche” di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo

di S. S. Nigro, *Cronologia* di A. Franchini, Milano: Mondadori, I Meridiani, 2004, p. XV.

NOVELLI, M. *L'isola delle voci*, in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, cit., p. LXXX.

SIMENON, G. *L'ispettore Cadavre*. Traduzione di F. Ascari. Milano: Adelphi, 1999, p. 12.

As obras de Andrea Camilleri e algumas outras estão indentificadas com as seguintes abreviações:

BP	<i>Il birraio di Preston</i> , Sellerio, 1995
CC	<i>Il corso delle cose</i> , Sellerio, 1998
CTL	<i>La concessione del telefono</i> , Sellerio, 1998
FA	<i>La forma dell'acqua</i> , Sellerio, 1994
FF	<i>Un filo di fumo</i> , Sellerio, 1997
GB	<i>Il giro di boa</i> , Sellerio, 2003
LL	<i>Una lama di luce</i> , Sellerio, 2012
LM	<i>Il ladro di merendine</i> , Sellerio, 1996
LP	<i>La linea della palma</i> , Rizzoli, 2002
PR	<i>La pazienza del ragno</i> Sellerio, 2004
RG	<i>Il re di Girgenti</i> , Sellerio, 2001

- RSC *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. Nigro, *Cronologia* di A. Franchini, Mondadori, I Meridiani, 2004
- SC *La stagione della caccia*, Sellerio, 1994 (prima edizione, Sellerio, “Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura”, 1992)
- SD *La strage dimenticata*, Sellerio, 1997 (prima edizione, Sellerio, “Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura”, 1984)
- SM *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, *Introduzione* di N. Borsellino, *Cronologia* di A. Franchini, Mondadori, I Meridiani, 2002
- VV *La voce del violino*, Sellerio, 1997

Como citar este texto:

MARCI, G. História, narrativa e progresso civil na obra de Andrea Camilleri. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

WU MING E CAMILLERI. UMA ESTRANHA CONVERGÊNCIA?

Yuri BRUNELLO²⁴⁴

Muitos sabem, no Brasil, quem é Camilleri. Assim como poucos no Brasil conhecem o nome de Wu Ming. Antes de prosseguir, portanto, é preciso de algum esclarecimento sobre essa estranha definição: Wu Ming.

Wu Ming é o nome de um coletivo, ainda em plena atividade, formado por quatro escritores e operante na cena cultural italiana e internacional desde janeiro de 2000. Em mandarim, Wu Ming significa “sem nome” e, de fato, os expoentes da tal “entidade” autoral agem artisticamente de forma anônima, chamando-se simplesmente Wu Ming 1, 2, 4 e 5, uma vez que Wu Ming 3 não faz mais parte da formação desde 2008. Composta inicialmente por cinco artistas, o grupo participou na década anterior da experiência Luther Blissett, que terminou em 1999 e começou em 1994 em Bolonha.

Quando se fala em Luther Blissett, refere-se a uma realidade criativa – também coletiva e impessoal – de natureza e rizomática e reticular, composta por um extenso grupo, capilar e

²⁴⁴ Professor Doutor do Depto. de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará/UFC.

mutante, de artistas, performistas e sabotadores estéticos escondidos atrás do nome de um jogador de futebol Milan dos anos oitenta, Luther Blissett. O coletivo Luther Blissett teorizava e praticava a “arte da guerra de guerrilha contra o que em tempos antigos era chamada de ‘indústria cultural’ e que agora coincide com a inteira semiosfera. Estritamente falando, não há obras reais para a exposição, o trabalho é a ação em si, a emboscada, o ataque, o corpo a corpo com socos, empurrões, pontapés [...]”²⁴⁵. Citamos a partir de *Sentieri Interrotti: crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti*, catálogo publicado em 2000 e organizado por Roberto Bui, membro do Wu Ming com o nome de Wu Ming 1, junto com Piermario Ciani, artista gráfico e editor.

Este, em resumo, o *background* de Wu Ming. É sob o pseudônimo de Luther Blissett que os futuros Wu Ming 1, 2, 3 e 4, pertencente a área de Bolonha do Projeto Luther Blissett, publicam o romance *O caçador de hereges*, publicado na Itália pela Einaudi e traduzido para português brasileiro por Roman Ghirotti Prado como *Q, o Caçador de Hereges* para a editora Conrad, que o publicou em 2002.

Entre vanguarda e cultura de massa

²⁴⁵ Bui (2000, p.288).

A partir destas notícias preliminares se podem isolar dois elementos importantes relacionados ao projeto Wu Ming, são eles, a dimensão vanguardista e a atenção à cultura de massa. A referência à vanguarda só pode determinar uma primeira, óbvia pergunta. O que tem a ver Camilleri com tudo isso: com a emboscada, o ataque, o corpo a corpo com socos, empurrões e pontapés. Em suma, pode-se pensar em tudo – em marinettismos pós-modernas, em regurgitações cubofuturistas, em uma revanche turbo-modernista – mas não nas “estruturas narrativas de fácil legibilidade” típicas da prosa de Camilleri, para mencionar uma pesquisadora brilhante como Gigliola Sulis²⁴⁶, falando num Camilleri, que parece longe da orbita Wu Ming quanto um extremo polar é longe do outro. Porém...

Uma convergência, porém, existe. Primeiramente no plano da “poética”, isto é, da intencionalidade – para citar o husserliano heterodoxo Luciano Anceschi – expressada pelos artistas individuais explicitamente no nível programático e implicitamente dentro das obras deles. No que diz a respeito à poética explícita e às declarações teóricas acerca das tendências particulares da arte não podemos não mencionar o “*New Italian Epic*”²⁴⁷. Vamos ver logo do que se trata.

²⁴⁶ Sulis (2013, p.406).

²⁴⁷ Wu Ming (2009).

Com a fórmula “*New Italian Epic*”, num famoso manifesto on-line de cinco anos atrás, assinado por Wu Ming 1, o qual se tornou logo depois – em janeiro de 2009 – um livro de sucesso publicado pela editora Einaudi, livro cuja paternidade foi assumida pelo coletivo inteiro, Wu Ming descreveu uma tendência abertamente crítica ao pós-modernismo dominante. O “*New Italian Epic*”, antitético ao pós-modernismo, concerne a personalidades como – para citar somente poucos nomes – Roberto Saviano, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli e Andrea Camilleri.

Segundo Wu Ming, o *New Italian Epic* se destacaria pela capacidade de desmontar o discurso dominante, articulando um novo discurso entorno de dois polos majoritários de representação: a evocação de identidades de amplitude coletiva e a experimentação de novas possibilidades do trágico, em antítese ao gosto paródico e lúdico prevalente no pós-modernismo hegemônico. Citamos diretamente do texto de Wu Ming. O trecho é longo, mas – em virtude da sua emblematicidade – merece ser reproduzido por inteiro:

Nelle *Postille al Nome della Rosa* Umberto Eco diede una definizione del postmodernismo divenuta celeberrima. Paragonò l'autore postmoderno a un amante che vorrebbe dire all'amata: “Ti amo disperatamente”, ma sa di non poterlo dire perché è una frase da romanzo rosa, da libro di Liala, e allora enuncia: “Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”. Negli anni successivi, l'abuso di quest'atteggiamento portò a una stagflazione della parola e a una sovrabbondanza di “meta-fiction”: raccontare del proprio raccontare per

non dover raccontare d'altro. Oggi la via d'uscita è sostituire la premessa e spostare l'accento su quel che importa davvero: "Nonostante Liala, ti amo disperatamente". Il cliché è evocato e subito messo da parte, la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso. Ardore civile, collera, dolore per la morte del padre, *amour fou* ed empatia con chi soffre sono i sentimenti che animano le pagine di libri come *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue* (Babsi Jones), *Dies irae* (Giuseppe Genna), *Medium* (ancora Giuseppe Genna), *La presa di Macallè* (Camilleri) etc. Ciò avviene in assenza di strizzate d'occhio, senza alibi né scappatoie, con piena rivendicazione di quelle tonalità emotive. [...] *Maruzza Musumeci* di Camilleri (2007) narra la leggenda di un amore che non punta all'osmosi e al somigliarsi, anzi, si fa forte di divergenze e incompatibilità. L'autore siciliano descrive il matrimonio (con figli) tra una sirena e un contadino talassofobico, sullo sfondo della grande emigrazione in America, dell'avvento del fascismo e dello scoppio della seconda guerra mondiale. Camilleri crede fino in fondo in quello che scrive e nelle scelte che compie, il suo non è un recupero freddo e ironico della fiaba, non è un esercizio basato su sfiducia e disincanto. L'uso dei riferimenti omerici non è distaccato, bensì partecipe e commosso²⁴⁸.

²⁴⁸ Wu Ming (2009, p.24-25). ("Nas *Apostilas ao Nome da Rosa*, Umberto Eco encontrou uma definição do pós-modernismo que se tornou celeberrima. Comparou o autor pós-moderno a um amante que queria dizer a amada: "Te amo desesperadamente", mas que sabe que não pode dizer isso por que é uma frase de romance rosa, de um livro da Liala, e então enuncia: "Como diria Liala, te amo desesperadamente". Nos anos seguintes, o abuso desta postura levou a uma estagflação da palavra e a uma superabundância de 'meta-fiction': contar do próprio contar para não ter que contar outras coisas. Hoje a saída é substituir a premissa e deslocar o acento sobre o que realmente importa: 'Apesar de Liala, te amo desesperadamente'. O cliché é evocado e logo abandonado, a declaração de amor começa a se carregar de sentido. Paixão civil, raiva, dor pela morte do pai, *amour fou*

O escritor siciliano, em suma, parece ser, segundo Wu Ming, um autor central na literatura italiana contemporânea: ele frequenta uma poética que consegue ser épica e trágica ao mesmo tempo, além de ser ligada (em sintonia perfeita com o *New Italian Epic*) tanto ao experimentalismo linguístico quanto à cultura de massa, pondo em crise – são ainda palavras da Sulis – “a associação firmemente estabelecida entre plurilinguismo, experimentalismo e elitismo”²⁴⁹.

Da poética a estética

Camilleri acolhe com amigável simpatia as atenções críticas de Wu Ming, recorrentes e constantes no tempo, tanto que no

e empatia com quem sofre são os sentimentos que animam as páginas de livros como *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue* (Babsi Jones), *Dies irae* (Giuseppe Genna), *Medium* (ancora Giuseppe Genna), *La presa di Macallè* (Camilleri) etc. Isto acontece na ausência de piscadas de olho, sem álibi nem fáceis saídas, com plena reivindicação daquelas tonalidades emotivas. [...] *Maruzza Musumeci* de Camilleri (2007) narra a lenda de um amor que não tem como objetivo a osmose e ao se assemelhar, aliás, torna-se forte graças às divergências e incompatibilidades. O autor siciliano descreve o casamento (com filhos) entre uma sereia e um camponês talassofóbico, tendo como pano de fundo a grande migração para a América, o advento do fascismo e a explosão da Segunda guerra mundial. Camilleri acredita profundamente naquilo que escreve e nas escolhas que realiza, o dele não é um retomar frio e irônico do conto infantil, não é um exercício embasado na desconfiança e no desencanto. O uso das referências homéricas não é feito a distância, mas é partícipe e comovido”). (Tradução nossa).

²⁴⁹ Sulis (2013, p.406).

ano de 2011, em ocasião do primeiro de maio, dia da festa dos trabalhadores, ele concede uma entrevista em vídeo a Wu Ming 4.

Dessa vez, todavia, a convergência não acontece no terreno das poéticas, das particulares “intenções” artísticas, dos pontos de vista específicos e peculiares encharcado de componentes épicas e civis, mas no terreno das estéticas, das concepções teóricas gerais, das amplas e vigorosamente abstratas visões do mundo e da arte. Escutamos uma das afirmações de Camilleri dentre as mais surpreendentes em termo de lucidez e de profundidade de raciocínio.

La violenza poetica di Majakovskij finisce per convincerti. Io non mi sono mai ritenuto ne’ un poeta ne’ un ... cioè io ho sempre paragonato me stesso a un buon artigiano e questa poesia in un certo senso mi commuove. Il mio è un lavoro artigianale come un buon intagliatore o come un buon tornitore. Non vedo che differenza ci sia. [...] Una volta Paul Eluard disse una cosa bellissima, che la poesia non è sacra, la poesia è di tutti. E trovo che oggi sia molto bello che il sentimento poetico sia possibile trasmetterlo a tanti attraverso internet, la trovo una cosa straordinaria. È attraverso le parole che ci si conosce, noi siamo dei buoni fabbricanti di buone condutture di parole.²⁵⁰

Os versos de Majakovskij comentados por Camilleri pertencem ao poema *il poeta è un operaio* e são os seguintes: “Gridano

²⁵⁰ Camilleri (2011). (“A violência poética de Majakovskij acaba por te convencer. Eu nunca me considerei nem um poeta nem um... quer dizer, sempre me comparei com um bom artesão e este poema num certo sentido me comove. O meu é um trabalho artesanal como um bom entalhador ou como um bom tomeiro. Não vejo

al poeta: “Ti vorremmo vedere accanto al tornio. Che sono I versi? Roba da niente! [...]”. Forse, il lavoro è per noi più caro d'ogni altra occupazione. Sono anch'io una fabbrica”²⁵¹.

Camilleri – neste diálogo “a distância” com o poeta russo – concebe a arte como uma articulação material do trabalho humano. A literatura é, para o escritor siciliano, produção de bens, de bens coletivos e indispensáveis à vida social (“a poesia não é sagrada, a poesia é de todos”). O fato de que cada cidadão tem direito ao trabalho implica que cada cidadão tem direito à literatura, porque produzir arte não quer dizer simplesmente construir formas dotadas de “beleza”, segundo um preconceito idealístico que se tornou na Itália, com Benedetto Croce, senso comum. Produzir arte significa, ao contrário, participar organicamente, segundo uma perspectiva estética, a produção do corpo social. O formar artístico é principalmente a construção das coordenadas mentais, epistemológicas de um particular sistema político, econômico e cultural. Fazendo arte se acaba integrando (ou, ao contrário, sabotando) a configuração dos

nenhuma diferença. [...] Uma vez Paul Eluard disse uma coisa belíssima, que a poesia não é sagrada, a poesia é de todos. E acho que hoje é muito bonito que seja possível transmitir a tantos o sentimento poético através da internet, acho que seja uma coisa extraordinária. É através das palavras que nós nós conhecemos, nos somos bons fabricantes de boas tubulações de palavras.” (Tradução nossa).

²⁵¹ Majakovskij (2014). (“*Gritam ao poeta da revolução: / «Seria bom ver-te a trabalhar num torno! / Versos o que são? Simples adorno! / [...]». / Mas, para nós, / trabalhar / é a ocupação favorita. / Eu também sou uma fábrica*”). (Tradução de Manuel de Seabra).

mecanismos de interpelação ideológica típicos de cada específica *episteme* e também – como ensina Michel Foucault em *As palavras e as coisas* – a própria *episteme*.

Eis a razão da idéia afirmada por Camilleri, segundo a qual os artistas são “bons fabricantes de boas tubulações de palavras”. É o que Antonio Gramsci, ao qual Camilleri dedicou alguns anos atrás um belíssimo escrito, tinha em mente, quando definiu o intelectual como “orgânico”. O intelectual (e o artista é – querendo ou não querendo – um intelectual) é, dizíamos, sempre e certamente orgânico a paradigmas linguísticos, a dispositivos culturais, a vontades coletivas. Queira ou não queira. O intelectual, de fato, coloca em relação, num plano também concreto, prático, diferentes formações discursivas de natureza intersubjetiva e participa, assim, diretamente, da organização das relações de poder. Ele organiza a nível cognitivo, como se lê no caderno décimo segundo dos *Quaderni del carcere*²⁵², o “esforço muscular-nervoso” dos produtores de mercadorias. Estamos, de novo, nas tubulações camillerianas, estamos de novo em Majakovskij e no seu prorompente: “Sono anch’io una fabbrica”.

Se de Camilleri se passa a Wu Ming, o que muda – em fato de estética – é o paradigma, que de gramsciano (o letrado como orgânico à produção material) se torna negriano. Com Negri (e com o seu brilhante parceiro Michael Hardt) passamos da produção material

²⁵² Gramsci (2007, p.1551).

àquela imaterial. Nesta mudança de Antonio Gramsci para Antonio Negri, todavia, um princípio permanece: a literatura é produção. Com toda a força subversiva e criativa que tal conceito, como já vimos através das palavras de Camilleri, implica.

É só considerar alguns trechos de uma entrevista que Wu Ming no ano de 2002 concedeu ao jornal “Make-world” paper #2²⁵³.

Con “lavoro” intendiamo dire il lavoro vivo nella fabbrica sociale, ossia tutto il potere di creazione e cooperazione sociale, che è necessario al capitale ma non è completamente domabile. La vita emerge continuamente dal basso, dalle cavità nascoste. Continuiamo a pensare che un nuovo e giusto modo di produzione può soltanto essere stabilito mediante la riappropriazione delle reti esistenti di cooperazione sociale. Il socialismo deve essere costruito a partire dalla natura collettiva presente nella produzione capitalista. [...] Proviamo a maneggiare generi letterari per creare una narrazione popolare. Usiamo il termine “popolare” nella sua accezione originaria, come nelle lingue latine (italiano, spagnolo, francese...), dove esso significa “appartenente al popolo” o “fatto dal popolo”. Si pensi alle canzoni folcloristiche che sembrano non avere autore, esse sono accreditate come “popolari” o come “tradizionali”. Il punto in cui ci troviamo è il seguente: vogliamo eliminare miti come l’Autore, il Genio, l’Ispirazione, ecc. Quanto all’aura”, parteggiamo per Benjamin e non per Adorno [...]. Il fatto che artefatti culturali perdano la loro aura di potere (vale a dire il loro carattere aristocratico ed elitario) è essenzialmente positivo; esso ha permesso che innumerevoli persone si impegnassero di più nella rimaniolazione della cultura.

²⁵³ Disponível em <http://fls.kein.org/view/94>.

Benjamin si batteva per la democratizzazione della cultura [...].²⁵⁴

Quanto a Camilleri, o que muda é, sobretudo, o léxico. De palavras reconduzíveis ao historicismo absoluto de Gramsci passamos a uma terminologia própria de um marxismo operarista e nietzschiano. Além disso, cabe ressaltar que por trás de Camilleri tem um humanismo do engajamento, tem Vittorini e Sartre, enquanto a órbita de Wu Ming é aquela do anti-humanismo teórico. Todavia, sejam as tubulações de duro metal ou cibernéticas e articuladas a estuário na realidade pós-fordista da fábrica social, da web, do general intellect, o ponto fundamental não muda: elas, as tubulações, servem para transformar numa experiência “de massa” a experiência da literatura, da literatura verdadeira. E o artista autêntico é, sim, uma fábrica. Uma

²⁵⁴ (“Por ‘trabalho’ queremos dizer o trabalho vivo na fábrica social, isto é, todo o poder de criação e cooperação social, o qual é necessário ao capital, mas não é completamente domável. A vida emerge continuamente por debaixo dos escombros. Ainda achamos que um novo e justo modo de produção somente pode ser estabelecido através da reapropriação das redes existentes de cooperação social. O socialismo deve ser construído a partir da natureza coletiva presente na produção capitalista. [...] Tentamos manipular gêneros literários para criar ficção popular. Usamos o termo “popular” no seu sentido original, como nas línguas latinas (italiano, espanhol, francês...), onde ela significa “pertencente ao povo” ou “feito pelo povo”. Pense nas músicas folclóricas que parecem não ter autor, elas são creditadas como “popular” ou como ‘tradicional’. O ponto em que estamos é este: queremos eliminar mitos como a Autoria, o Gênio, a Inspiração, etc. No que diz respeito à ‘aura’, ficamos do lado de Benjamin e não de Adorno [...]. O fato de que artefatos culturais perderam sua aura de poder (isto é, seu caráter aristocrático e elitista) foi essencialmente positivo, permitiu que inúmeras pessoas se envolvessem mais na remanipulação da cultura. Benjamin clamava pela democratização da cultura [...]).

fábrica na qual se experimenta, uma fábrica de potências. De potências criativas, sociais e, sobretudo, coletivas e populares.

Referências Bibliográficas

BUI, Roberto et alii (orgs.) Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo. Milano, Charta, 2000.

CAMILLERI, Andrea.

Entrevista: <http://lettereinrete.blogspot.com.br/2011/05/wm-4-intervista-camilleri.html>, 2011.

GRAMSCI, Antonio. Quaderni del carcere. Torino, Einaudi, 2007.

MAJAKOVSKIJ. Poesie d'amore e di rivoluzione. Roma, Redstarpress, 2014. (ebook)

SULIS, Gigliola. Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani. In: *The Italianist*, n. 33, outubro 2013, pp. 405-426.

WU MING. *New Italian Epic*. Torino: Einaudi, 2009, p.24-25.

WU MING. In: <http://fls.kein.org/view/94>

Como citar este texto:

BRUNELLO, Y. Wu Ming e Camilleri. Uma estranha convergência?. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). Novas perspectivas nos estudos de Italianística. Fortaleza: Substância, 2015.

ESTAMOS TODOS NA MARGEM DO MESMO LAGO²⁵⁵

Entrevista de Giuseppe Marci²⁵⁶ a Andrea Camilleri

Tradução de Rafael Ferreira da Silva²⁵⁷

Pergunta: Tenho a difícil tarefa de ilustrar a obra de Andrea Camilleri, no Brasil e no breve tempo de uma conferência: gostaria de lhe pedir ajuda. Mesmo porque, no curso de uma similar experiência no ano passado na Universidade Federal do Ceará, percebi que ali há um grande amor pela Itália, pela língua, pela literatura, pela cultura italiana e os amigos brasileiros tinham, naquela ocasião, interesse e preocupação pela nossa política. Que notícias posso levar hoje, após um ano?

Resposta. A situação italiana é, por um lado, uma situação trágica no que diz respeito às condições recessivas que foram criadas em decorrência das manobras necessárias para o reestabelecimento econômico. A esperança é conseguir agora instaurar um novo desenvolvimento. Temo que seja uma tarefa muito árdua. Por outro lado, hoje temos um governo técnico sustentado por uma maioria

²⁵⁵ Entrevista realizada em 2012. Disponível no site Camilleri Fans Club, em <http://www.vigata.org/>.

²⁵⁶ Professor efetivo de Filologia Italiana da Università degli Studi di Cagliari.

²⁵⁷ Professor do Depto. de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará/UFC.

política que não corresponde mais às intenções do eleitorado italiano. Portanto, em 2013, este governo técnico cessará as suas funções e eu só posso desejar que o novo governo político possa estar em condições de poder prosseguir nas reformas iniciadas.

P. Não sei se o senhor acredita que o ano passado²⁵⁸, o centésimo quinquagésimo da Unificação Nacional Italiana, tenha tido (ou não) uma considerável importância no crescimento de um sentimento de coesão civil, de uma reflexão sobre as razões basilares, sobre os percursos institucionais seguidos desde 1861 até hoje, sobre os erros cometidos, sobre as ocasiões perdidas, sobre quanta estrada ainda tem para percorrer para “fazer Italianos”.

Mesmo para nós, porém certamente para quem não nasceu em nosso país, é difícil compreender as sutilezas da vida italiana e a complexidade da sociedade. Imagina entender – e explicar a quem vive do outro lado do oceano – um “escritor italiano nascido na Sicília”. Queremos partir desta definição que o senhor dá de si mesmo. Por que é tão importante e necessária?

R. Um tipo de termômetro dos sentimentos que agitam os italianos em relação à Unificação da Itália foi visto na ocasião do 150º aniversário, quando somente no dia da comemoração apareceu um

²⁵⁸ N. do E.: Trata-se de 2011.

mínimo de sentimento unitário. Recordo que, de fato, houve um partido político que, fazendo parte do governo daquela época, não participou dessas manifestações. Sob a fachada da Unificação, existe ainda um tipo de laceração ou fratura em relação ao que seria a verdadeira composição de uma nação. Para mim, dizer que sou, antes de tudo, Italiano e, depois, um Italiano nascido na Sicília, torna-se, neste contexto, fundamental como declaração de princípio, mesmo com todas as críticas que são bem evidentes nos meus romances ditos históricos, não sobre a Unificação, mas sobre o modo como a Unificação aconteceu.

D. Faço essas perguntas ao senhor, que no início do novo século, assumiu o papel encarnado no século XX por grandes escritores/intelectuais. Penso, para citar alguns nomes, em Pier Paolo Pasolini, em Italo Calvino, em Leonardo Sciascia, poetas e “vati” (como diria Foscolo) de sua sociedade, capazes de prever, de falar do futuro. Talvez sem ouvintes.

Com todas as dificuldades de seus tempos, todavia operavam em um mundo em expansão, confiante nas próprias possibilidades. Hoje, na Itália – e em tantas partes do mundo – somos, como Mimì Augello diz de si, estranhos e confusos, inquietos e assustados.

Que futuro vê Andrea Camilleri?

R. Encontro-me vivendo em uma época em que o futuro assumiu uma acepção quase global. Na “minha” época cada um tinha o seu próprio futuro. Nestes últimos tempos os “nossos” futuros são comuns. Tal novo ponto de vista põe quem reflete sobre o tema em uma situação muito diferente dos intelectuais que o senhor me cita. A minha resposta sobre o futuro é esta: vejo muito dramático o futuro imediato da Europa e do mundo, mas visto que – como sempre declarei – tenho mais que confiança, tenho fé no homem, penso que, no final, os destinos da humanidade, mesmo que não sejam nem magníficos, nem progressivos, sejam como forem, encontrarão a sua razão e a sua tranquilidade, seguindo regras que ainda não conhecemos.

D. Certo, parece exigir demais se pedirmos uma previsão do futuro. Porém, talvez, com o senhor possa ser feito, se pensarmos na epígrafe posta na abertura do seu primeiro romance: “il corso delle cose... è sinuoso”²⁵⁹. São palavras de Merleau-Ponty que se adaptam perfeitamente ao sentido (e não sentido) das coisas do mundo e das coisas italianas.

Esse romance, *Il corso delle cose*, impresso em 1978, depois de quase dez anos de ter sido escrito, que “não teve distribuição” e foi pouco conhecido, esse romance não faria pensar ao fenômeno

²⁵⁹ (“o curso das coisas... é sinuoso”).(Todas as traduções são nossas).

Camilleri que explodiria nos anos noventa do século XX. É verdadeiramente sinuoso, o curso das coisas.

R. O senhor tem provavelmente razão. Gostaria de acrescentar às suas considerações que para mim *Il corso delle cose* representa o único romance que teve uma reescritura total porque na primeira versão a “minha” língua era apenas acenada. Na verdade, eu não tinha ainda ousado pisar fundo; porém foi Niccolò Gallo que me incentivou a uma revisão corajosa do texto no sentido de aprofundar esta minha língua peculiar.

D. *Il corso delle cose* é um romance arquetípico em larga escala e contém a previsão daquilo que virá na sua produção sucessiva: visões do mundo, situações, gênero narrativo, língua... Começa com os nomes de Londres e Nova Iorque, e não perde esta dimensão mundial; embora uma frase-chave diga que “i siciliani hanno fama di non parlare, in realtà parlano, a mezza voce, cifrati, ma parlano, basta saperli interpretare”²⁶⁰. Exatamente o nosso problema: conseguir interpretar e explicar para nós mesmos e para quem vive longe de nós.

²⁶⁰ (“os sicilianos têm fama de não falar, na realidade falam, a meia-voz, com entrelinhas, mas falam, basta saber interpretá-los”).

R. Creio que esta tenha sido, no fundo, a finalidade de todo o meu narrar. Procurar contar eu mesmo, as minhas origens, a minha terra, o meu modo de pensar e de ver os seus pontos em comum com o mundo e procurar torná-los sempre mais perceptíveis e claros. Porque, ao mesmo tempo em que explico as razões, cada vez mais elas se esclarecem para mim mesmo, e, além disso, ocorre um tipo de abertura para as razões dos outros.

D. Tem uma outra frase marcante para mim em *Il corso delle cose*: “Il paese era calato, alle tre di dopopranzo, nel sordo letargo di certe giornate africane, sicuramente, all’indomani, si sarebbe trovato un velo di sabbia rossa del deserto sui balconi”²⁶¹.

Cada vez que a leio, vem-me à mente um autobiógrafo sardo do século XX, Umberto Cardia: “Altra cosa era l’Africa: la sentivamo nell’aria, come un profumo arido ed intenso, come una presenza non visibile, al di là del mare, ma percepibile, tangibile, palpabile quasi. Dall’Africa giungevano i soffi caldi ed umidi del levante, uno dei dominatori, coll’oceanico maestrale, dei nostri lidi e dei nostri spazi urbani, dall’Africa la pioggia trasportava riversandola copiosamente su di noi la sabbia fulva dei deserti, dall’Africa, con i

²⁶¹ (“A cidade tinha caído, às três da tarde, na surda letargia de certos dias africanos, sem dúvida, no dia seguinte, haveria um véu de areia vermelha do deserto nas varandas”)

primi tepori, arrivavano, ordinate come falangi, le schiere grigio-rosee dei fenicotteri e delle altre specie lacustri che popolavano, per mesi, i nostri stagni, fino a farli brulicare d'una misteriosa, intensa, vitalità animale. Dall'Africa, come avremmo meglio appreso più tardi, ma già lo sentivamo con l'istinto, erano venuti i nostri lontani progenitori, all'Africa punica, romana, vandalica, bizantina avevamo pagato tributo per lunghi secoli, con l'Africa saracena dei bey e dei sultani avevamo lottato per altri secoli sulle nostre spiagge turrite, in Africa, a Tunisi, ad Algeri, ad Orano, nostri padri, madri, fratelli, sorelle avevano mangiato il pane amaro della schiavitù e quello, non meno salato, della emigrazione ottocentesca".²⁶²

Continentes e ilhas ligados por um destino comum?

R. Certamente, professor, é o destino do Mediterrâneo que provavelmente é o mesmo do oceano dos seus amigos da América do

²⁶² ("Outra coisa era a África: nós a sentíamos no ar, como um perfume árido e intenso, como uma presença não visível, além-mar, mas perceptível, tangível, palpável quase. Da África chegavam os sopros quentes e úmidos do levante, um dos dominadores, com o oceânico mistral, dos nossos litorais e dos nossos espaços urbanos, da África a chuva transportava jogando-a copiosamente sobre nós a areia ruiva dos desertos. Da África, com os primeiros calores, chegavam, ordenadas como falanges, as fileiras cinzentas-rosadas dos flamingos e das outras espécies lacustres que populavam, por meses, as nossas lagoas, até fazê-las agitar-se de uma misteriosa, intensa, vitalidade animal. Da África, como aprenderíamos melhor mais tarde, mas já o sentíamos com o instinto, tinham vindo os nossos distantes ancestrais, para a África púnica, romana, vândala, bizantina tinham pago tributo por longos séculos, com a África sarracena dos beis e dos sultões tínhamos lutado por outros séculos nas nossas praias com torres, na África, em Túnis, em Argel, em Orã, nossos pais, mães, irmãos, irmãs tinham comido o pão amargo da escravidão e o, não menos salgado, da emigração do século XIX").

Sul. Quero dizer, **estamos todos na mesma margem do lago**. Temos palavras comuns, gestos comuns, comidas comuns, temos o instinto de construir as mesmas formas de casas e de tocar a mesma música. Mais ao norte, às vezes, este instinto descolore no céu mais branco, mais ao sul na terra mais vermelha. Mas somos cidadãos do mesmo lago Mediterrâneo. Certo, não só foram misturadas muitas línguas, mas, sem dúvida, no Mediterrâneo criaram uma língua própria, uma língua genuína falada pelos pescadores: o Sabir.

D. Tem um conto do Sciascia que fala de uma longa viagem: “Era una notte che pareva fatta apposta, un’oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi²⁶³”.

Navegação de doze dias com partida de Gela e Licata, com destino a uma praia de Nugiorsi²⁶⁴, “a dois passos de Niuiorque²⁶⁵”, “duzentas e cinquenta mil liras: metade na partida, metade na chegada”. Uma viagem engano (que parecem as histórias atuais dos

²⁶³ (“Era uma noite que parecia feita a propósito, uma escuridão coagulada que quando se movia, quase nem se sentia o peso. E dava medo, a respiração daquela fera que era o mundo, o som do mar: uma respiração que vinha a apagar-se nos pés deles”).

²⁶⁴ N. do T.: Pronúncia siciliana para New Jersey.

²⁶⁵ N. do T.: Pronúncia siciliana para New York.

migrantes provenientes da África) com chegada a Santa Croce Camerina: “tinham desembarcado na Sicília”.

Histórias de um mundo que conheceu tudo e que tudo contou, em uma sua língua na qual são misturadas muitas línguas.

Ainda em *Il corso delle cose*, Camilleri se justifica: “Convenci-me, depois de algumas tentativas de escrever, de que as palavras que eu usava não me pertenciam inteiramente... Quando procurava uma frase ou uma palavra que mais se aproximava daquilo que tinha em mente para escrever, imediatamente a encontrava no meu dialeto, ou melhor, na fala cotidiana da minha casa”.

Como fez para que milhões de italianos compreendessem essa língua falada na sua casa?

R. Quando Sciascia leu as minhas primeiras coisas, sugeriu-me a não escrever como eu escrevia, dizendo mesmo que o meu destino seria o de ter poucos leitores, devido à dificuldade de compreensão. Então, a minha resposta foi que eu não tinha escolha, eu não sabia escrever de outra maneira. Estava resignado com o fato de que seria lido por pouquíssimos. E, tomando conhecimento da minha escritura, não fiz nada, a não ser aumentar as dificuldades para os meus leitores. Não sei como aconteceu a construção do que Sebastiano Vassalli, em um artigo, define como ponte: “non c’è bisogno di

costruire un ponte tra il continente e la Sicilia, l'ha già costruito Camilleri: è un ponte di carta ma funziona benissimo”²⁶⁶.

D. Um outro romance seu do início compreende, na edição Sellerio (1997), um glossário: “Nel 1980 Livio Garzanti volle pubblicare questo mio romanzo resolvendo la perplessità di alcuni suoi eminenti collaboratori. Mi domandò però, quasi a guardarsi le spalle, un glossario. Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia; poi, a poco a poco ci pigliai gusto e me la scialai. Il romanzo viene ora ristampato a distanza di diciassette anni e il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo”²⁶⁷.

Explique-nos, por favor, a má vontade e a diversão? Explique-nos, como foi possível, que em somente dezessete anos o glossário tenha se tomado supérfluo?

R. Acolhi com antipatia o pedido de Garzanti, porque me parecia um tipo de renúncia ao trabalho que eu fazia no romance. A minha escritura deveria ser aceita assim como estava, sem explicações, não eram palavras complicadas ou em desuso, mas pertenciam a um

²⁶⁶ (“não tem necessidade de construir uma ponte entre o continente e a Sicília, Camilleri já construiu: é uma ponte de papel, mas funciona muito bem”).

²⁶⁷ (“Em 1980, Livio Garzanti quis publicar este meu romance resolvendo a perplexidade de alguns dos seus eminentes colaboradores. Pediu-me, porém, como que para se precaver, para fazer um glossário. Comprendendo as suas razões, comecei a fazê-lo de má vontade; depois, aos poucos, tomei gosto e me diverti. O romance foi relançado após dezessete anos e o glossário, então, tomou-se supérfluo”).

dialeto em uso. Apesar disso, já que Garzanti insistia por razões editoriais, as mesmas de Sciascia, aceitei a contragosto. Quando comecei a fazê-lo, achei, de certa forma, divertido: definir certas palavras era em si uma coisa absolutamente divertida. Depois, como aconteceu o milagre de não ser mais necessário o glossário nos livros, não sei explicar; mas frequentemente em algumas cidades italianas do norte encontrei pessoas que se esforçavam para falar comigo reproduzindo o meu vocabulário e desculpando-se pela pronúncia ruim.

D. Tanto devia ter se divertido, elaborando o glossário, que anos depois escreveu *Il gioco della mosca*.

Propus esse livro aos meus estudantes da Universidade de Cagliari, no ano de 2002, jovens imersos em um moderno universo de comunicação multimídia projetada para o futuro. Surpreendia-me ver como o obstáculo linguístico pouco a pouco diminuía, que entendessem as “micro-histórias, ou seria melhor dizer histórias celulares”, apaixonassem-se pelo que está por trás da calatina²⁶⁸, os casos do padre Arnuni ou o vocábulo ‘musione’²⁶⁹: “Tengo uno storo

²⁶⁸ N. do T. : Calatina é o que se come junto com pão. “Aiuta il pane a *calari* meglio nello stomaco” FF126.

²⁶⁹ N. do T. : Movimento. Dall'inglese *motion*. È parola che appartiene a quel linguaggio misto di siciliano, napoletano e americano adoperato non tanto dagli emigrati ma dai loro figli nati negli Stati Uniti.

abbascio città / dove se vuoi farmi fone / qui tutto è pace e tranquillità / nemmeno il vento ci fa musione”²⁷⁰.

Tinham muito para refletir, os meus estudantes da Faculdade de Línguas e Literaturas estrangeiras. A propósito: o que chega de tudo isso para quem lê as obras de Andrea Camilleri traduzidas? O que posso dizer aos nossos amigos brasileiros como encorajamento para a leitura?

R. O problema das traduções é serio. Houve congressos sobre as minhas traduções e o dado, de fato, é que as melhores vendas são naqueles países em que há tradutores escrupulosos e sérios. Acredito que os melhores tradutores sejam os franceses e os alemães, com os quais estou em constante contato. Não conheço a situação do português luso e a do brasileiro e, portanto, não sei o que dizer.

D. O senhor falou sobre a inclinação de Leonardo Sciascia pelos escritores sicilianos: “Pirchì io degli scrittori siciliani vorrei essere padre, complice, amico, tutto. Sugnu mafiusu rispetto agli scrittori siciliani”²⁷¹.

Carlo Dionisotti, do seu modo, também era, se em um seu memorável ensaio publicado na metade do século XX podia escrever

²⁷⁰ (“Tenho uma loja na parte baixa da cidade / onde se quiser me telefonar / aqui tudo é paz e tranquilidade / nem mesmo o vento nos move.”).

²⁷¹ (“Porque eu, dos escritores sicilianos, eu queria ser o pai, cúmplice, amigo, tudo. Sou mafioso em relação aos escritores sicilianos”).

que: “I romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell’umile contemporanea Italia, fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo”²⁷²

Aposto que Andrea Camilleri parou para refletir sobre a introdução de *Os Malavoglia*: “Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l’umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell’insieme e da lontano”²⁷³.

De perto, vemos a história dos “fracos que ficam pelas ruas”, as tragédias dos vencidos, as chacinas esquecidas que pedem para ser contadas. É assim que nascem os seus romances históricos e civis?

R. Também, mas nascem, sobretudo, da consciência da vontade de entender porque, mesmo tendo participado de uma tentativa comum de construir uma nação, algumas pessoas que estavam ao nosso lado combatendo, em um certo momento foram

²⁷² (“Os romances do siciliano Verga sempre se impuseram como a primeira e, até aqui, a única celebração poética da humilde Itália contemporânea, fantástica e sem critérios, como os personagens destes romances o são, forte para o trabalho e quase agressiva nas origens de uma vida amarga, que mesmo assim, quer ser vivida ao extremo”).

²⁷³ (“O caminho fatal, incessante, frequentemente cansativo e febril que segue a humanidade para alcançar a conquista do progresso, é grandioso no seu resultado, visto no conjunto e de longe”).

consideradas diferentes de nós. Porque, em pobres palavras, o sul da Itália, e não somente a Sicília, que tinha combatido entusiasticamente ao lado de Garibaldi, uma vez alcançado o objetivo, foi tratado como uma colônia e nada mais. Por que no meio dos vencedores havia vencidos?

D. Il corso delle cose, Un filo di fumo, La strage dimenticata, Stagione della caccia, La bolla di componenda, Il Birraio di Preston, La concessione del telefono, La mossa del cavallo, lemos como tantas outras peças do mosaico que ilustra o caso emblemático das relações entre Sicília e Itália, uma história observada e contada no momento tópico da Unificação, o antes e o depois, o que podia ser e não foi. O que era necessário se ter em mente, para tentar melhorar, como queremos, o nosso país.

Em Il re di Girgenti tem tudo isso e muito mais. Tem a vida desesperada de quem trabalha o dia inteiro por um mísero salário, tem o abuso e a anulação dos humildes diante do poder político, mas tem também a esperança, o deboche, a magia, a música da lua e a poesia que faz as pipas voarem.

Sabe que os meus estudantes ficavam encantados, quando aprendiam as histórias do mago Apparenzio, do poeta Grigoriu, di Fura, o caçador de serpentes e do briganti²⁷⁴ Salamone? Cada uma

²⁷⁴Nota do T.: Briganti: rebelde político.

destas obras mostra sabedoria construtiva, criatividade linguística e riqueza de tecitura literária através da qual se realiza o entrelace intertextual que Salvatore Silvano Nigro apresentou no volume da coleção Meridiani dedicado aos Romanzi storici e civili²⁷⁵.

Mas em nenhum momento o leitor pensa que se trate de um exercício literário e, enquanto lê, reflete, para depois levar os pensamentos das idades históricas evocadas nos romances para o presente, tão difícil para compreender e modificar.

Em qual público pensa Andrea Camilleri enquanto escreve os seus romances?

R. Enquanto escrevo os meus romances – históricos e civis – curiosamente penso em um público de leitores já culto, leitores para os quais, na realidade, eu esteja expondo uma tese que possa ser por eles compreendida e contestada. Curiosamente é estranho como no ato de escrever um romance do Montalbano, que sei que tem um público bastante vasto, sinto-me quase na obrigação de pôr problemáticas imediatamente acessíveis, enquanto com os romances históricos, que imagino destinados a um público de leitores “habituaados com o trabalho pesado”, interessados também, permito-me uma maior intensidade de quesitos na escrita. Exceto, para derrubar toda esta tese, quando um jovem de Milão, ou de um pouco

²⁷⁵ Romances históricos e civis.

mais abaixo, propõe-me uma leitura de O Rei de Girgenti que eu ainda nem tinha me dado conta.

P. O senhor explicou como nasceram os gialli²⁷⁶ que têm como protagonista o comissário Montalbano: a relação com os autores que o precederam (a começar por Simenon) e com os seus contemporâneos; o exercício de autodisciplina; o controle da escrita; a percepção de como o protagonista tem desde o início as características de um personagem de uma série, que não permanece igual, mas cresce, amadurece, dirige-se à velhice. Enquanto todo o entorno, em Vigata, na Sicília e no resto da Itália, as dinâmicas da vida se desenvolvem e Montalbano participa delas, reagindo aos acontecimentos.

Entre 1994 (*La forma dell'acqua*) e 2012 (*Una lama di luce*) saíram pela editora Sellerio 19 romances de Montalbano (sem contar contos publicados em volumes pela Mondadori).

O autor imaginou que seria assim enquanto escrevia o primeiro título? E, depois, o que aconteceu na mente do romancista? Elaborou um projeto que dos tempos de *Il ladro di merendine* (1996) chega até a *Una lama di luce*, ou, preferiu desenvolver certos pontos que teriam permanecido intactos e, que, ao contrário, à distância de

²⁷⁶N. do T.: Giallo: História policial.

anos, foram considerados úteis, retomados, ampliados, levados à tensão dramática dessa última obra?

R. Como o senhor bem sabe, o primeiro romance nasceu como exercício de autodisciplina para mim, enquanto narrador. O segundo, para delinear e fechar a figura do protagonista. Com estes dois romances, eu pretendia concluir a série. Elvira Sellerio, com o sucesso que obtiveram estes dois livros, convenceu-me a continuar a escrever. Eu não pensava ter o fôlego tão longo para sustentar uma série que é difícilíssima porque corre continuamente o risco de cair no já dito, na monotonia. Na realidade, aconteceu um estranho fenômeno: a composição da diversidade da equipe da delegacia foi uma feliz invenção que me permitiu variações sobre o tema que eu não acreditava serem possíveis. Foram como corrimãos, como guias para poder fazer fluir o conto.

P. Sobre o personagem Montalbano, herói literário, mas também astro de uma bem sucedida série televisiva, muito foi dito e escrito: o seu caráter, a técnica de investigação, as visões políticas de comunista enraivecido, a ligação com a profissão, a instituição, o país. Montalbano, como antes dele Maigret, “coloca-se do lado do morto”, quer conhecer, entender a sua vida e não somente, porque devem ser explicadas, “as razões pelas quais foi assassinado”, mas – podemos dizê-lo? – por solidariedade. Montalbano é solidário com quem perdeu,

sofreu uma injustiça grave, foi privado de um direito fundamental. Seja italiano ou estrangeiro.

Talvez, como lhe diz Livia em *La forma dell'acqua*, sentese “un dio di quart'ordine, ma sempre dio”²⁷⁷ ou talvez, mais simplesmente, deste modo, e nas formas consentidas pela modernidade, continua a defender os ideais de justiça social, de democracia e de progresso que tinham-no marcado na juventude.

R. Montalbano continua a defender democracia e progresso. Não creio que seja o caso de que os melhores funcionários da polícia atual também tenham vivido o 1968.

P. Certamente a Sicília, em coerência com uma história milenar, a Vigata de Montalbano, o porto, são um palco excepcional sobre o qual se encena o drama do mundo: o desespero dos migrantes, o esforço de quem quer ajudá-los, as ambições de quem quer tirar proveito deles, as manobras internacionais, os andamentos da Bolsa, os desenvolvimentos das situações políticas nos países do norte da África, na América e na Ásia.

Não é um paradoxo que todo este vastíssimo cenário seja visto com os olhos de uma pequena cidade da Sicília e contado com a língua que se falava na casa de Andrea Camilleri?

²⁷⁷ (“um deus de quarta categoria, mas sempre deus”).

R. Sem dúvida é um paradoxo; digamos que seja uma convenção que eu proponho ao leitor e que o leitor aceita de bom grado. “Descreva a tua cidade e terá descrito o mundo” (Tolstoi).

Talvez esta seja, então, a explicação do porquê, além das questões linguísticas, de os romances de Camilleri serem traduzidos em tantas línguas e alcançarem leitores espalhados pelo mundo todo.

Como citar este texto:

MARCI, G. Estamos todos na margem do mesmo lago. Entrevista a Andrea Camilleri. Tradução Rafael Ferreira da Silva. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

Artigos em italiano

IL PERSONAGGIO MATERNO MARIAGRAZIA NEL ROMANZO *GLI INDIFFERENTI*, DI ALBERTO MORAVIA

Andréa Cabral de Souza GOMES²⁷⁸

In questo articolo verrà discussa la rappresentazione letteraria della figura materna e la sua importanza come figura centrale, nucleo della famiglia, osservandone il crollo nell'opera dello scrittore italiano Alberto Moravia.

Alberto Pincherle, nato nel 1907, è divenuto noto come Moravia. Ha pubblicato il suo primo romanzo nel 1929, *Gli Indifferenti*, con il quale è stato considerato da molti critici come il precursore del movimento neorealista. Moravia è stato preso da alcuni come modello per le narrative degli anni 1940 e 1950. Da questo primo romanzo, lo scrittore romano ha avuto una grande attuazione in diversi campi artistici come la letteratura, il cinema e il teatro.

Si può dire che il primo romanzo di Moravia intraprenda un'analisi morale che raffigura la società borghese del fascismo italiano. Quest'opera è formata da un gruppo di persone provenienti

²⁷⁸ È dottoranda in Lettere Neolatine all'Università Federale di Rio de Janeiro/UFRJ.

dal mondo borghese, che si rifiuta di riconoscere le apparenze nelle quali loro vivono nel clima e nell'atmosfera di contrasto tra di loro, quindi non possono essere onesti con loro stessi.

Su questi personaggi del romanzo di Moravia, il critico letterario Edoardo Sanguinetti conferma:

[...]Il personaggio di Moravia non è più il personaggio tipico del tradizionale romanzo borghese, frutto di una proiezione ideologica univoca e compatta, non è più un eroe in cui si configurino, tipicamente, valori positivi o negativi nettamente determinati. La tensione eroica [...] crolla [...] per dissolversi [...] in una ambigua indifferenza etica.²⁷⁹

Per il critico Cesare Segre (2004, p.28), “*Moravia usa un linguaggio quotidiano con molti dialoghi, dedica un’attenzione totale ad ambienti e oggetti, è solo preso dal suo tema*”. Il tema utilizzato è stato quello della famiglia.

L’autore ha descritto la società borghese degli anni del fascismo italiano, denunciando il fallimento della famiglia, di una madre in uno stato di alienazione e incomunicabilità con gli altri personaggi, la preoccupazione di tutti i personaggi con il mantenimento dello *status* sociale ed anche l’indifferenza del sentimento materno.

²⁷⁹ Introduzione di Edoardo Sanguinetti per *Gli Indifferenti*. (Moravia 2001, p.XVII)

Tale descrizione ha suscitato un'antipatia nei capi fascisti per avere demistificato la famiglia italiana borghese, denunciando completamente la falsa morale che esisteva nella dittatura fascista che diffondeva un'immagine positiva della famiglia italiana nella società.

In un'intervista al giornalista Elkann (2000, p.276), lo scrittore romano spiega il motivo della scelta per il tema della famiglia *“perchè il nucleo familiare è un microcosmo in cui, come si dice, si specchia il macrocosmo. Cioè nel quale tutto ciò che è particolare e privato è costretto dal carattere dell'istituzione familiare a convivere con tutto ciò che è sociale e pubblico”*.

Nella letteratura, in genere, la rappresentazione di personaggi femminili/materni e quindi della famiglia, ha una composizione basata sui modelli risultanti dai processi storici e culturali sin dall'epoca di Platone.

La famiglia è un fattore importante per la costruzione della persona nella società. Non è un caso che il fascismo italiano ha avuto nella famiglia una cellula fondamentale per la società italiana di quel tempo, concentrandosi sulla figura materna. Per questa ragione, è la madre il nucleo della cellula e la sua assenza rompe quest'istituzione.

In questo senso, Platone, nella sua opera *La Repubblica*, è il precursore delle caratteristiche dell'archetipo moglie/madre nella società ellenica e stabilisce un valore predeterminato al suo ruolo. Così ha costruito la nozione nella comprensione della donna come

elemento centrale della famiglia. Questo progetto è durato nella società nel corso della storia.

La costruzione platonica dell'idealizzazione della donna e madre ha attraversato il tempo, è stata riprodotta nella letteratura e nella società da numerosi studiosi e pensatori. In questa riproduzione, veniva stabilita una posizione piena di **pregiudizi** riguardo alla donna che, come osservato nell'opera *La Repubblica*, era vista come un oggetto attivo soltanto quando il suo agire era finalizzato alla riproduzione per un certo periodo di tempo. La donna, insomma, era La donna, insomma, era concepita come un essere umano minore, tanto sul piano e morale così come sul piano intellettuale.

Così si può osservare fin dai tempi di Platone, l'*ethos* della *polis* greca ha caratterizzato la donna con la funzione della procreazione e la cura dei figli, casa e marito. Ciò è evidente nel seguente brano di Platone (2012, p.152)²⁸⁰: “*As mulheres todas serão comuns a todos esses homens, e nenhuma coabitará, em particular, com nenhum deles; e por sua vez, os filhos serão comuns e nem os pais saberão quem são os seus próprios filhos, nem os filhos, os pais*”.

Il ruolo delle donne e degli uomini nella società è rimasto ben definito fin dall'antichità. La donna deve adattarsi all'istruzione

²⁸⁰ Tutte le donne sono comuni a tutti questi uomini, e non coabitare, in particolare, con nessuno di loro, e, a sua volta, i bambini saranno in comune, né i genitori sapranno chi sono i loro stessi figli, o genitori dei bambini. (La traduzione è nostra)

dei figli e al benessere della famiglia, agli uomini spetta il sostentamento , spesso della comunità in cui vive, assumendo il posto di “capofamiglia”.

Questo ruolo del maschio nella società si manifesta attraverso il patriarcato e evidenzia la sottomissione delle donne agli uomini. Tali valori etici cristiani sono stati tesi a mantenere le donne nel loro ruolo definito solo all’interno della famiglia, cioè nella sfera del lavoro domestico. Pertanto, il dominio degli uomini sulle donne è caratterizzato come un elemento sociale e culturale, come ha sottolineato Bourdieu (2011, p.16).

In questo modo, in queste società non vi era alcun dubbio sul ruolo delle donne in cui hanno vissuto, che era già predeterminato dalla nascita. Pertanto, lo scopo della vita era il matrimonio e la continuità della famiglia attraverso la procreazione. Le donne che non erano in grado di generare erano state “semplicemente” abbandonate dal marito e dovevano evitare la società.

Anche a questo proposito, Bourdieu (2011, p.105) afferma che:

[...]avremmo dovuto prendere in considerazione il ruolo dello Stato, che è venuto a ratificare e rafforzare le prescrizioni e proscrizioni del patriarcato privato sia con un patriarcato pubblico, iscritto in tutte le istituzioni responsabili della gestione e della regolamentazione della vita quotidiana dell’unità domestica.

Nel corso dei secoli, la maternità è stata indicata da molti autori come la funzione principale della donna. Lei era il nucleo della cellula familiare. Pertanto, il ruolo di madre rappresentava il compimento, la realizzazione e l'acquisizione di prestigio nella società. Questa descrizione è presente nei testi classici partendo dal momento platonico.

Nella cultura italiana, la "mamma" viene definita come una figura rappresentativa che traduce la lotta per la famiglia e la tutela della prole senza perdere la tenerezza. Questa figura immaginaria è arrivata fino ad oggi attraverso il teatro, la letteratura e il cinema.

La teoria del patriarcato si concretizzò anche nella società attraverso il cristianesimo e il cattolicesimo, che hanno rafforzato la funzione procreativa della donna. Questa teoria è passata attraverso molti secoli, essendo stata raccomandata dalla Chiesa, è stata utilizzata anche da Stati autoritari, come nel caso specifico dell'Italia, con la dittatura fascista di Benito Mussolini.

In tal modo, il dittatore ha fondamentato le sue convinzioni sul dominio degli uomini rispetto alle donne. Secondo Perrot (2012, p.72), in questi Stati totalitari, come in Italia, c'è stata una politica demografica di natalità favorevole alle famiglie numerose e alle donne che operassero all'interno dello spazio privato.

Uno dei concetti radicati dall'ideologia patriarcale fascista era un'educazione familiare trasmessa attraverso delle scuole create da

Mussolini con i corsi per casalinghe e soprattutto l'educazione dei figli e la maternità. Le donne avevano una sola preoccupazione: lo scopo di procreare per partecipare alla creazione di una nazione numerosa.

Il regime fascista di Benito Mussolini necessitava della collaborazione delle donne per la creazione di una Italia fascista, dunque, usò di diversi mezzi per incrementare le nascite. Mussolini istituì nell'ambito delle riforme sociali la creazione dell'O.N.M.I (Opera Nazionale per la Maternità ed Infanzia), l'esonero del pagamento delle imposte per le famiglie con almeno dieci figli, un premio in denaro alle madri più prolifiche – tutte queste con la finalità di assistere le madri e la loro prole.

Queste nozioni di famiglia e di formazione individuale sono utilizzate dalla dittatura di Mussolini, tramite la pubblicità, con lo scopo di riscattare l'identità italiana, tenendo come punto di riferimento la grandezza dell'Impero Romano.

Il ruolo della donna sostenuto dal fascismo deve necessariamente abbandonare i valori della società europea del XX secolo e accettare l'ideologia del regime fascista il cui obiettivo principale era quello di stabilire ruoli precisi per l'uomo e per la donna sia all'interno della famiglia sia nella società civile italiana.

L'argomento del ruolo della donna nella società, secondo Bourdieu, è determinato dalla dicotomia cultura e natura. La natura definisce l'essere maschio o femmina, dalla nascita alla vita in società;

la natura dell'uomo è la forza/potenza, e quella della donna, la fragilità/maternità. L'uomo agisce nella sfera pubblica e la donna nel privato.

Tali questioni non sono presenti, tuttavia, nel romanzo *Gli Indifferenti*, giacché il personaggio Mariagrazia rompe il modello materno ideale postulato dagli scritti platonici, arrivati fino al XX secolo.

Questo personaggio femminile moraviano ha sovvertito i modelli della società patriarcale e il simbolismo della rappresentazione materna perché non compone, dunque, la cellula della società, della famiglia.

Nell'opera *Gli Indifferenti*, il tema principale è l'alienazione dell'uomo, la separazione della società e la fragilità delle relazioni. Questa fragilità è presente nel rapporto materno tra Mariagrazia e i suoi figli Michele e Carla. In questo romanzo moraviano, sono cinque i personaggi: la madre Mariagrazia, i figli Michele e Carla, l'amante della matriarca, un uomo d'affari chiamato Leo e Lisa, l'amica di Mariagrazia. I rapporti che legano i personaggi tra loro si sono svelati fin dalle prime pagine del romanzo. Il tema principale de *Gli indifferenti* è, appunto, il rapporto di indifferenza tra di loro. Quest'indifferenza si trasforma in un'accettazione passiva della realtà della vita come ipocrisia e della totale incomunicabilità tra i personaggi.

In questo romanzo è rappresentato il disfacimento di una famiglia dell'alta borghesia resa indifferente ai valori morali visto che esiste una falsità nei comportamenti e un'incapacità di compiere scelte.

Il romanzo è ambientato nell'anno 1929, epoca di dittatura fascista. Il romanzo si svolge soprattutto nella lussuosa villa di Mariagrazia, un'abitazione di gran valore. La famiglia Ardengo è una famiglia aristocratica fallita in una gravissima crisi economica e sarà probabilmente costretta a consegnare la villa all'amante della madre, Leo Merumeci.

È interessante percepire che i cinque personaggi Mariagrazia, Lisa, Michele, Carla e Leo nel corso della storia hanno il loro sguardo, vale a dire, i loro pensieri, concentrati sui fatti narrati, senza, però, assumere un atteggiamento che permetta un cambiamento del loro comportamento nella narrazione. Gli atteggiamenti di questi personaggi ritornano allo stesso punto di partenza, e nulla si risolve.

Il personaggio materno cerca a tutti i costi la difesa della sua posizione sociale, visto che è una rappresentante della vecchia aristocrazia che vive in un mondo di lusso nonostante la sua realtà economica sia precaria.

La sua maggior preoccupazione è quella di mantenere le apparenze, frequentare gli stessi ambienti che soleva frequentare prima

del fallimento, non rendendosi conto, così, dei progressi del suo amante Leo Merumeci nei riguardi di sua figlia. Mariagrazia è una donna di mezza età, che si preoccupa solo della propria bellezza, della preservazione dello *status* sociale e del suo amante. C'è un rapporto di incomunicabilità con i figli che genera sentimenti di disprezzo verso la figura materna.

Questi sentimenti sono espressi dai personaggi Carla e Michele nei riguardi di Mariagrazia: i figli non nutrono alcun amore, rispetto o la minima dimostrazione di affetto. Il risultato è un rapporto disastroso tra madre e figli.

La matriarca della famiglia, Mariagrazia, non viene descritta fisicamente, ma soltanto dal modo come si pettina e si trucca, essendo rappresentata come dotata di un atteggiamento insicuro ed indeciso. Inoltre, il suo aspetto, descritto dai colori vivaci dei vestiti, riflette una maschera stupida e patetica. Il personaggio è una donna gelosa e insicura, come si vede nel brano²⁸¹ *“Mamma è gelosa di te” disse guardandolo; “per questo ci fa a tutti la vita impossibile”*.

La maggior preoccupazione di Mariagrazia era *manternersi* nel suo cetto sociale perciò non ha capito l'interesse lascivo del suo amante verso sua figlia Carla. I figli di Mariagrazia hanno un rifiuto verso il ruolo che la matriarca cerca di rappresentare nella società, quello di una madre premurosa e doverosa con i figli.

²⁸¹ Moravia (1993,p.10).

La matriarca Ardego utilizza la maschera perché essa è una rappresentazione del personaggio nella società. Lei si traveste e non mostra chi è veramente alle persone che sono intorno a lei.

La maschera e il volto sono ispirazioni che erano utilizzate dallo scrittore e drammaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), queste nozioni sono venute dal *teatro del grottesco*. In questo teatro, Pirandello utilizza la struttura epica per spiegare la maschera che riflette l'esterno, che rivela che l'uomo è schiavo di pregiudizi e condizionamenti sociali e della famiglia. In questo senso, la società vuole imprigionare l'uomo nei suoi concetti immaginari e la sua apparenza è fatta dall'io degli altri.

Anche l'altro personaggio, Lisa, vive di apparenze nella storia di Moravia, fallita dopo aver avuto i suoi gioielli presi da suo marito e anche aver avuto un rapporto con Leo Merumeci. Lisa si innamora di Michele. Non essendo corrisposta dal giovane, lei è delusa. Il personaggio ha una storia di gelosia e di invidia nei confronti con gli Ardego ed i Merumeci.

Attraverso i discorsi di Michele e Carla possiamo analizzare il rapporto tra la madre e i figli. Il figlio maschio, Michele, fa delle riflessioni dove si avverte la falsità nella quale sono immerse la vita e la sua famiglia, un personaggio indifferente a tutto, anche se consapevole di aver perso la sua casa a Leo. *“Perché ha il sorriso?” Egli*

ripetè. Perchè tutto questo mi è indifferente... e anzi quasi mi fa piacere."²⁸² Pur odiando l'amante della madre, ne ammira la ricchezza.

Tra gli Ardengo, Michelle è l'unico indifferente del romanzo ed è l'unico in grado di capire la rovina morale ed economica della famiglia, nonché la mancanza dell'amore materno. La sua volontà di cambiare è minata da un'apatia profonda, dalla noia, dalla disperazione. Tuttavia, non è in grado di intraprendere nessuna azione; riesce soltanto a riflettere sulla situazione in cui è inserito. Il suo rapporto con la madre è di disprezzo, e nella seguente citazione è possibile capire il pensiero di Michele sulla propria madre:

Per un istante, senza parlare, egli la guardò: "daresti un dispiacere a tua madre," si ripeteva e la frase gli pareva a un tempo ridicola e profonda. "Ecco" egli pensò con un disgusto superficiale; "si tratta di Leo [...] del suo amante [...] eppure ella non esita a tirare in ballo la sua qualità di madre". Ma la frase era quella: "daresti un dispiacere a tua madre", ripugnante e inconfutabile, distolse gli occhi di quella faccia sentimentale; dimenticò ad un tratto tutti i suoi propositi di sincerità e di collera: "E in fin dei conti" penso "tutto mi è indifferente". [...] (Moravia 2001, p.27)

Il rapporto materno per tutto il romanzo è costruito, dallo sguardo dei bambini, e soprattutto dell'amica Lisa. Ne abbiamo una conferma nel brano indicato:

²⁸² *Ibid*, 21.

Lisa stette per un istante ad ascoltare sopra pensiero quell'eco, poi guardò Mariagrazia; si meravigliò; era mai possibile che quella faccia adirata e gelosa riflettesse... l'amor materno? E che capisce d'amor materno era quello che faceva incollerire sino a quel punto una donna che non si era mai mostrata eccessivamente tenera coi i figli suoi? O non era piuttosto gelosia carnale, gelosia d'amante... Improvvisamente capì: il primo sentimento fu di sollievo; poi guardò la madre e il dubbio le tornò. (Moravia 2001, p.185)

L'altro personaggio è Carla, una bella ragazza sensuale. Lei è stanca della vita e delle situazioni sempre uguali, squallide e vittima di uno stato di prostrazione. È ossessionata dal bisogno di cambiare vita e cerca di farlo attraverso il suo corpo, la suasensualità. Perciò, decide di andare a letto con Leo, amante della sua madre, dal momento che vede in quest'azione l'unica via di uscita dalla sua esistenza monotona.

Perciò, la figlia femmina, Carla, conduce una vita senza prospettive e finisce per riprodurre il modello della madre, quello di mantenere lo *status* sociale. La giovane vede nell'amante della madre l'unica possibilità di una vita migliore e finisce per cedere ai richiami erotici di Leo Merumeci. Si osserva, nel brano qui di seguito, anche, la competizione tra madre e figlia:

“Non è strano?” si diceva; “domani mi darò a Leo e così dovrebbe incominciare una nuova vita... e appunto domani è il giorno in cui sono nata;” si ricordò di sua madre; “ed è col tuo uomo” penso “ed è col tuo uomo, mamma che andrò”. Anche questa ignobile coincidenza, questa sua rivalità con la madre le piaceva; tutto doveva essere impuro, sudicio basso, non doveva

esserci né amoré né simpatia, ma solamente un senso cupo di rovina. (Moravia 2001, p.37)

Il personaggio Carla, come la matriarca Ardengo, soffre il dominio dell'amante di sua madre. È il dominio economico che conduce i due personaggi a un rapporto sessuale; Carla sposerà Leo per mantenere la posizione economica e sociale della matriarca. Così, tutte i due madre e figlia, diventano il *locus* dell'esercizio del potere maschile, nel caso specifico di Leo Merumeci.

Questo tipo di dominio maschile, può essere esemplificato dai personaggi nel lavoro di Moravia alla luce del commento di Bourdieu (2011, p.31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.²⁸³

²⁸³ Se il rapporto è mostrato come un rapporto sociale di dominio, è perché è costruito prendendo una divisione fondamentale tra il maschile attivo e il femminile passivo, e perché questo principio crea, organizza e dirige il desiderio espresso - il desiderio maschile come desiderio di possesso, subordinazione come erotizzato, o anche, in ultima analisi, in riconoscimento del dominio erotizzato. (Bourdieu 2011:31) (La traduzione è nostra)

La struttura della famiglia rappresentata nel romanzo di Moravia presenta un profilo che rompe con il moralismo sociale diffuso da Benito Mussolini, propagato al tempo del fascismo²⁸⁴. Moravia presenta nella sua opera, una borghesia dominata da ideali materialistici, come il sesso e il denaro, e priva di qualsiasi valore morale. Si osserva così che lo scrittore descriveva i valori della famiglia romana propagati dalla dittatura italiana.

La società al momento de *Gli Indifferenti* è descritta da Moravia in un'intervista al giornalista Alain Elkann (2000, p.32), quando afferma:

l'unica cosa che si vede veramente in quel romanzo; una società ambiziosa, ignorante e bovaristica, ancora legata ai pregiudizi della borghesia di provincia. Era la piccola borghesia di un paese povero, poverissimo, che da secoli moriva di fame.

Nel romanzo *Gli Indifferenti*, i personaggi non sono descritti fisicamente; c'è un'analisi dei personaggi attraverso i monologhi interiori, all'interno dei quali sono percepiti le abitudini e gli interessi di ciascuno.

Così, la matriarca della famiglia non viene descritta dal loro aspetto fisico, ma dal suo carattere, come si vede in Moravia (2001, p.32): “[...] *Con suo passo malsicuro; e nell'ombra la faccia immobile*

²⁸⁴ La politica fascista di Benito Mussolini tendeva all'incremento demografico, all'aumento delle nascite e considerava l'aborto come un crime contro lo stato, censurava anche l'educazione sessuale. (Piazza & Gliozzi 1989:254-260)

dai tratti indecisi e dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica” e “[...] di quella faccia molle e dipinta una maschera pietrificata in un’espressione di patetico smarrimento [...]”.

Mariagrazia sta perdendo progressivamente ogni legame con la realtà autentica della vita e si può percepire dai suoi gesti e dalle parole. Lei soltanto sogna le soluzioni impossibili, ricchezze e agi come i soli che permettano di sopravvivere.

Preoccupata dalla situazione finanziaria, non si accorge del mondo che frana intorno a lei, dell’ira e del disgusto che provoca nei figli con le sue scenate di gelosia, delle intenzioni ambigue di Leo, del suo tradimento con la figlia, delle cadute morali del suo figlio Michele.

La distruzione della figura materna è costante nel lavoro, in quanto il personaggio è legato ai tabù sociali e soggetto all’imposizione della morale del tempo, descritta nel romanzo, mentre allo stesso tempo, ha un amante che rappresenterebbe la sua uscita dai problemi economici della propria famiglia.

Mariagrazia sa che l’ipoteca sulla sua casa sta scadendo e c’è la possibilità che lei e i suoi figli debbano abituarsi ad uno stile di vita più modesto. Questo per la matriarca della famiglia Ardengo è inconcepibile, per evitare la povertà si affida alla sua relazione con Leo, nella speranza che l’antico legame la salvi dal suo futuro incerto.

Il personaggio Mariagrazia è costruito attraverso il suo discorso; più che i suoi modi, possiamo analizzare i tratti che formano il suo carattere materno. La figura materna nel romanzo di Moravia non riconosce il declino fisico di donna matura e neanche quello sociale, che vive solo la falsità della società con le sue convenienze.

Un'altra caratteristica di questo personaggio è l'apprezzamento della ricchezza materiale del suo amante, che era un uomo d'affari. La matriarca assume nella narrativa una posizione a favore del suo amante e contraria ai suoi figli, a causa del fatto che era un borghese, in chiave di entità politica, sociale ed economica.

Non si può mica dir sempre la verità in faccia alla gente... le convenzioni sociali obbligano spesso a fare tutto l'opposto di quel che si vorrebbe... se no chi sa dove si andrebbe a finire. (Moravia 2001, p.55)

Il romanzo di Moravia presenta una forma di violenza prepotente e oppressiva, ossia, una violenza "psicologica", che Mariagrazia infligge ai figli.

[...] daresti un dispiacere a tua madre, si ripeteva [...]

No, non sicurarti osservò a questo punto Lisa che aveva seguito la scena con la più grande attenzione, tutti la guardarano: "Ti ringrazio tanto, Lisa" continuò la madre offesa e teatrale; proprio tanto di alzarmi contro mio figlio. [...]

Ho fatto quel che avete voluto, disse bruscamente e ora permette che vada a dormire perchè sono stanco. Girò

su stesso come una marionetta e senza salutare nessuno uscì nel corridoio. (Moravia 2001, p.27-28)

Per comprendere questo aspetto, nel racconto di Moravia, si confrontare il seguente brano in cui Bourdieu (2007, p.7) afferma che:

Chamo de violência simbólica, violência suave, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias [...] simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento.²⁸⁵

Mariagrazia esercita, dunque, una “violenza simbolica” su Carla e Michele. La situazione viene sentita dal senso di rifiuto dei suoi figli e anche di Lisa.

Michele era di cattivo umore: gli avvenimenti della sarà avanti gli avevano lasciato un malcontento ipocondriaco; capiva che bisognava una buona volta vincere la propria indifferenza e agire; senza alcun dubbio l'azione gli veniva suggerita da una lógica estranea alla sincerità; amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva...ma che importava? (Moravia 1979, p.190)

La matriarca è la rappresentazione contraria agli attributi della madre casalinga stabiliti dalla struttura tradizionale della famiglia

²⁸⁵Chiamo violenza simbolica la violenza discreta, invisibile alle sue proprie vittime, che ha essenzialmente il modo [...] la comunicazione simbolica della conoscenza, o, più precisamente, la mancanza di riconoscimento, o, infine, la sensazione. (La traduzione è nostra)

del fascismo di Benito Mussolini, assumendo un ruolo decisamente diverso.

Così, si può affermare, come visto anteriormente che il personaggio di Mariagrazia non può essere interpretato dentro un modello tradizionale di famiglia patriarcale, neppure come rappresentante del modello di comportamento materno della propaganda fascista italiana della prima metà del secolo XX. In questa narrazione moraviana ha luogo la svalutazione del ruolo dell'immagine materna.

Per concludere, può essere visto in questo romanzo *Gli Indifferenti*, la piena sconfitta degli ideali onesti e tradizionali della famiglia.

Il punto di partenza del romanzo è la crisi dei valori della società del secolo XX. I cinque personaggi del romanzo vivono privi di affetti e racchiusi nelle maschere d'ipocrisia. Carla e Michele sono l'anima del romanzo che dimostrano in primo momento un tentativo di ribellione contro la situazione nella quale loro vivevano. Ma la società corrotta finisce col corrompere anche Michele e Carla con l'inquinare anche le coscienze oneste, che non vorrebbero accettare la corruzione e l'ipocrisia. Persino il carattere patriarcale di Mariagrazia sfugge all'archetipo della madre. Lei non è un personaggio tipico del tradizionale romanzo borghese sempre cercando di agire a seconda dei suoi sentimenti suggestionabili.

Dunque, lo scrittore romano, Alberto Moravia descrive nel suo romanzo *Gli Indifferenti* personaggi che cercano il successo, ossia, il denaro, lo stato sociale. Giungere al successo è quello che importa, non il modo come lo si conquista. Tutto in questa società diviene comico e falso, perché non c'è sincerità né autenticità di sentimenti.

Referenze Bibliografiche:

ASOR ROSA, Alberto. *Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARDOSO, Marinês Lima. O estudo das personagens da obra *Gli Indifferenti* de Alberto Moravia. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2005 p.64-84.

CERNIGLIARO, Maria Angela. *L'Italia è cultura*. Roma: Edilingua, 2010.

ELKANN, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 2000.

MORAVIA, Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Bompiani, 1929
._____. *Os Indiferentes*. Tradução de Álvaro de Almeida. Rio de Janeiro: Edições Livros do Brasil, 1993.

PERROT, Michelle. *História das Mulheres no século XX*. Tradução de Claudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento, São Paulo: Ebradil, 1991. 4 ° vol.

_____. *Minha história das Mulheres*. São Paulo: Contexto, Tradução de Angela M. S. Correa – 2ª edição. 2012.

PIAZZA, Ada Ruata & GLIOZZI, Giuliano. *Tuttostoria. Corso di storia e di educazione civica per la scuola media*. Torino: Petrini, 1989.

PLATÃO. *A República*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2012.

Come citare questo testo:

GOMES, A. C. S. Il personaggio materno Mariagrazia nel romanzo *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

PILADE: IL TEATRO SECONDO PIER PAOLO PASOLINI

César Casimiro FERREIRA²⁸⁶

Introduzione

Questo lavoro si propone di presentare il mondo del teatro di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Inizialmente faremo attenzione alle sue sei tragedie teatrali. Dopo prenderemo in considerazione gli aspetti più significativi delle idee contenute nel suo *Manifesto per il Nuovo teatro* (1968), affrontando il tema del contributo pasoliniano al ripensamento del ruolo del teatro duecentesco.

Alla fine, ci dedicheremo al suo testo intitolato *Pilade* (1966-70) in cui l'autore sopra citato valorizza la tradizione del teatro greco. Partendo dalla trilogia *Oresteia* di Eschilo, Pasolini crea una continuazione moderna alla storia.

La produzione artistica di Pier Paolo Pasolini comprende diversi settori delle arti, della letteratura, sia in prosa e in poesia, del cinema nei suoi diversi livelli di produzione, della critica sociale, politica e linguistica, tra le molte altre funzioni esercitate. Pasolini, nel

²⁸⁶ Dottore in Lettere Neolatine/Università Federale di Rio de Janeiro.

suo instancabile desiderio di espressione, non potrebbe non produrre pezzi per il teatro, e così, nel 1965, inizia la realizzazione delle sue prime opere riconosciute. Alla base c'è il teatro greco, con il suo grande valore per le arti drammatiche.

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos²⁸⁷.

L'importanza del teatro greco nella produzione artistica di Pasolini è notevole. Non solo in tragedie teatrali, che saranno discusse in seguito, ma anche in altre delle sue creazioni. La Grecia è il luogo di nascita del dramma, ed è sui classici che Paolini se forma. Come leggiamo qui di seguito, è al popolo ellenico che dobbiamo tutta la nostra tradizione teatrale.

O teatro é uma forma de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento

²⁸⁷ Berthold (2004, p.103). “La storia del teatro europeo inizia ai piedi dell'Acropoli di Atene, sotto il cielo azzurro-violetto della Grecia. L'Attica è la culla di una forma d'arte drammatica i cui valori estetici e creativi non hanno perduto nulla della loro efficacia dopo un periodo di 2.500 anni”. (La traduzione è nostra)

das grandes conexões mitológicas. Do mundo conceptual religioso comum e da célebre herança dos heróis homéricos surgiram os Jogos Olímpicos, Ístmicos e Nemeanos, assim como as celebrações cultuais do santuário de Apolo de Delfos - todos eventos que preservavam uma solidariedade que sobrepujava as facções políticas²⁸⁸.

Così, Pasolini dedica la sua produzione teatrale a scrivere testi moderni che possono essere interpretati con una lettura ancora attuale, come l'analisi del modo di vita economico e sociale, i meccanismi di esclusione e i pregiudizi presenti nelle nostre società occidentali. Tuttavia lui ci mostra che si è ispirato nei miti greci, nelle tragedie di Eschilo, Sofocle, ecc mostrando l'importanza della nostra connessione con il mondo antico.

Il teatro di Pasolini

²⁸⁸ Berthold (2004, p.104). “Il teatro è una forma d'arte sociale e comunitaria, lo dimostra quanto avvenuto nella Grecia antica. Da nessuna parte, il teatro potrebbe conseguire l'importanza ottenuta in Grecia. La folla radunata nel *theatron* non era semplicemente uno spettatore, ma un partecipante, in senso letterale. Il pubblico partecipava attivamente al rito teatrale, religioso, inserito nella sfera degli dei e condivideva la conoscenza dei grandi collegamenti mitologici. Del mondo concettuale religioso comune della celebre eredità degli eroi omerici emersero i Giochi Olimpici, Nemeani e Istnici, come le celebrazioni di culto del santuario di Apolo di Delfi - tutti eventi che conservavano una solidarietà che superava le fazioni politiche”. (La traduzione è nostra)

Nel 1965, tra marzo e aprile, Pasolini è stato ricoverato in ospedale dopo un malessere. Un incidente ferita lo ha costretto per un paio di settimane alla convalescenza ed è stato in questo periodo che Pasolini ha maturato l'idea di scrivere testi teatrali. Come lo stesso Pasolini afferma:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Siccome queste tragedie sono scritte in versi, probabilmente avevo bisogno d'un pretesto, di interposte persone, cioè di personaggi, per scrivere in versi. Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65.²⁸⁹

Pasolini ha scritto, in totale, sei tragedie teatrali: In *Orgia* (1966-70) il protagonista è un uomo della media borghesia, nato o diventato da bambino "diverso", non ha mai voluto analizzare la sua diversità, ma l'ha negata accettando la repressione della società. Tuttavia ha vissuto questa situazione in modo velato. Era un sadomasochista con la moglie, la quale si rivelava complice. Il protagonista maltratta la moglie, pianificando (forse solo come fantasia sessuale) di assassinarla insieme ai figli, dopo averla vista posseduta da

²⁸⁹ Pasolini (1988, p.7).

un gruppo di uomini. La donna, che ha cessato di conformarsi alle norme sociali, finisce per realizzare il sogno del marito, uccidendo con un coltello i loro figli e gettandosi insieme ai loro corpi senza vita in un fiume.

Il marito, ora da solo, va a casa di una ragazza e comincia torturarla come ha fatto con la moglie, ma senza il suo consenso, questa volta. Mentre la attacca ha un malessere e sviene. Lei si libera e fugge, lasciando i vestiti proprio lì sul pavimento. Quando lui si sveglia, guarda quei vestiti, e sceglie il suicidio, come ha fatto la moglie. Attraverso una protesta esistenziale contro l'ipocrisia della società repressiva. Lui si trucca, afferra gli abiti della donna, li indossa e si impicca. Viene trovato morto dai vicini e dalla polizia in abiti da donna: “si troveranno davanti un fenomeno espressivo / indubbiamente nuovo, così nuovo da dare un grande scandalo / e da smerdare, praticamente, ogni loro amore”.²⁹⁰

In *Pilade* (1966-1970), Pasolini si ispira ai miti greci, anche se in chiave contemporanea. I due amici Oreste e Pilade svolgono due funzioni differenti: il primo è difensore della ragione, il secondo lotta in difesa degli sfruttati. Elettra è parte dell'amore per l'autorità tradizionale. Oreste, per sconfiggere l'esercito di Pilade, si unisce strategicamente a Elettra. Ma la vittoria finale sarà ancora una

²⁹⁰ Pasolini (1988, p.592).

volta dell'“unico” Oreste, con la Nuova Rivoluzione in tutta la città, che si conclude con il benessere generale. Pilade ed Elettra sono soli, disperati alleati e sconfitti; Pilade ha comunque, alla fine, maturato la coscienza della propria colpa, la colpa di desiderare il posto di Oreste.

Affabulazione (1966-1970) è la storia del rapporto conflittuale tra un padre borghese e suo figlio. La tragedia è la metamorfosi di un borghese industriale di Milano, che, dopo un sogno misterioso che non riesce a ricordare, rinuncia al proprio ruolo di uomo potente e ironico per diventare un nevrotico alla ricerca di Dio. Allorché ricorda il sogno, si rende conto di desiderare di essere forte, giovane e virile come il proprio figlio, al quale invidia la giovinezza. Alla fine, il protagonista di questa tragedia uccide suo figlio. È condannato a 20 anni di prigione e, dopo aver scontato la pena, vagherà senza meta, seguito dallo spirito del figlio morto, che seguita a non odiarlo.

Porcile (1967-1972) ha ispirato l'omonimo film di Pasolini. La storia si compone di due episodi paralleli: il primo racconta la storia di una famiglia tedesca guidata da un padre, il cui figlio fascista verrà mangiato dai maiali. La seconda storia racconta la vita di un gruppo di cannibali che vagano per le montagne intorno al vulcano Etna in cerca di farfalle e carne umana e che alla fine saranno condannati a morte.

Pasolini fa un ritratto metaforico, per nulla incoraggiante, della degradazione umana diffusa nelle società di consumo, che non apprezzano il significato e

l'essenza dell'essere umano, ma soltanto la loro capacità di consumo. Si tratta di una riflessione sul tema dell'era capitalista: 'lo consumo, dunque sono'. Anche se sembra un po' strano e complicato da capire, *Porcile* non è altro che uno scherzo del regista, che ha usato temi insoliti, come il cannibalismo e la bestialità, per creare un lavoro puramente critico e ironico su un argomento così controverso che è il consumismo.²⁹¹

Calderón (1967-1973), è una ripresa del testo *La vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). In questo lavoro "si intercalano o si intrecciano due livelli di sogno e realtà". Il testo è diviso in episodi, e a livello di strutture drammatiche prevalgono personaggi femminili come Rosaura, che, risvegliandosi una mattina nel 'Palazzo d'Inverno' non riconosce più le persone e i luoghi abituali e segue i consigli della sorella di 'fingere' perché nessuno la libererebbe. Nel settimo episodio Rosaura, svegliandosi in un bordello, non riconosce la sorella e i luoghi consueti. Tuttavia, l'interesse dell'autore va a Sigismondo e Pablo, che non fanno parte dei membri 'normali' della società e sono o leader oppure emarginati.

La struttura del testo è condizionata dai 'pater famiglia' della vecchia borghesia falangista, che portano tutti il nome esplicito di 'Basilio'.

L'ultimo messaggio è l'impossibilità della rivoluzione. Impossibile la rivoluzione degli studenti perché come Basilio dice: 'I

²⁹¹ Brano adattato dal riassunto del DVD *Porcile*, Cultclassiedvd, 2010.

bambini che solo poco fa giocavano per le strade, ora si sono fatti vent'anni: e io, Padre, mi sono servito di essi per liberarmi delle mie forme ultime e antiche. Ho insegnato loro la lingua della rivoluzione. Ho molto rischiato. Ora però li riprendo con me, nessuna contestazione a me è sincera'.²⁹² Impossibile anche la rivoluzione dei lavoratori, perché la loro speranza è di essere liberi e liberatori è 'un sogno, niente altro che un sogno.' Questa è l'ultima riga del pezzo".²⁹³

Bestia da stile (1966-1974) è la storia di un poeta ceco, Jan, dietro al quale si nasconde la storia autobiografica di Pasolini stesso, dalla sua giovinezza (con il suo amore per i Friuli e i contadini) fino all'impegno intellettuale e artistico con la valorizzazione del linguaggio popolare e la disillusione a causa dell' "imborghesimento" generale causato dal benessere e dal consumismo. A ciò va aggiunta la rinuncia di Jan al potere politico, nonostante il successo letterario che gli ha permesso di essere eletto in Parlamento dai suoi molti ammiratori. A un certo punto, durante gli anni di lotta alla fine degli anni Sessanta, Jan, poeta comunista, viene criticato dai giovani che non lo hanno capito: bruciano la sua immagine reagendo alla occupazione sovietica della Cecoslovacchia.

Pasolini e il suo *Manifesto per un nuovo teatro*

²⁹² Pasolini (1988, p.160).

²⁹³ Albanese (1981, p.36).

Pasolini, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), propone una diversa forma di teatro, un programma polemico e allo stesso tempo creativo. Lui stesso definisce il suo teatro come teatro di Parola: i suoi testi sono scritti in versi, un linguaggio espressivo che richiederebbe una interpretazione da parte degli attori molto complessa. Così, i testi del teatro pasoliniano sembrerebbero addirittura ridicoli se fossero interpretati nel linguaggio della prosa, come nel teatro tradizionale.

Il teatro tradizionale è fortemente criticato da Pasolini, così come il teatro d'avanguardia che sarebbe insensatamente provocatorio, a causa dei gesti eccessivi. Così, Pasolini voleva con il suo teatro mettersi in contatto diretto e dialogico con il pubblico che possedesse un livello culturale simile al suo e non di massa. Gli intellettuali autenticamente appassionati per la cultura e diffusi in tutta Italia, nonché appartenenti a varie classi sociali, possono intendere il testo.

Com o Manifesto per un novo teatro (1968), Pasolini propõe o “teatro da palavra” em contraposição aos dois teatros típicos da burguesia: o teatro da tagarelice e o teatro do berro ou do gesto. A proposta de Pasolini é de um teatro de debate, de trocas de ideias, de luta literária e política, no plano mais democrata e racional possível. Com respeito aos destinatários, o público, este será constituído de grupos avançados da burguesia, isto é, dos milhares de intelectuais cujo interesse, ingênuo ou provincial, seja ao menos “real”. Através desses grupos o teatro da palavra poderá alcançar “realisticamente” a classe operária que de fato está em relação direta com os

intelectuais avançados. Essa, para Pasolini, é uma noção tradicional e inelutável da ideologia marxista e com a qual tanto os heréticos quanto os ortodoxos tem que concordar. Portanto, no teatro de palavra não haverá “confirmações” de convicções burguesas ou antiburguesas, mas sim trocas de opiniões e ideias. O teatro de palavra, embora permaneça um “rito”, recusa-se em ser um “rito” teatral, um “rito” social, um “rito” político ou um “rito” religioso; ele é simplesmente um “rito cultural” e procura seu “espaço teatral não no ambiente, mas na cabeça”. Trata-se então de um teatro que coloca problemas e debates ideias, sem todavia propor soluções. É possível, de fato, que os textos sejam a “cânone suspenso”, isto é, apresentam o problema sem a pretensão de solucioná-los. Quanto à linguagem, deve ser ela a língua convencional: o italiano lido e escrito.²⁹⁴

²⁹⁴ Albanese (1981, p.19-20). “Con il *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), Pasolini propone il ‘teatro di parola’ in contrasto con i due teatri tipici della borghesia: il teatro della chiacchiera e il teatro del Gesto o dell’Urlo. La proposta di Pasolini è un teatro di dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, in un modo più democratico e razionale possibile. Per quanto riguarda i destinatari, il pubblico, questo sarà composto da gruppi avanzati della borghesia, cioè, da migliaia di intellettuali il cui interesse, ingenuo o provinciale, è per lo meno “reale”. Attraverso questi gruppi il teatro di parola potrà raggiungere “realisticamente” la classe operaia che in realtà è in relazione diretta con gli intellettuali avanzati. Questa, per Pasolini, è una nozione tradizionale di ideologia marxista e ineluttabile e con la quale tanto gli eretici come gli ortodossi devono essere d'accordo. Pertanto, nel teatro di parola non ci saranno “conferme” di convinzioni borghesi o antiborghesi ma scambi di opinioni e idee. Il teatro di parola, anche se rimane un “rito”, rifiuta di essere un “rito” teatrale, un “rito” sociale, un “rito” politico o un “rito” religioso, egli è semplicemente un “rito culturale” e ricerca il suo “spazio teatrale non nell'ambiente, ma nella testa”. È quindi un teatro che pone problemi e dibatte idee, ma senza

Il manifesto intero è organizzato didatticamente, come modello per chi voglia fare teatro. Il nuovo teatro deve essere innovativo. Per l'autore le novità non sono mai ideali, sono sempre concrete.

Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. Infatti, se vi aspettate un nuovo teatro, lo aspettate necessariamente nell'ambito delle idee che già avete; inoltre, una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già.²⁹⁵

Per vedere le rappresentazioni del teatro della parola dovremmo sentire più che vedere; il che è una “restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentiremo, e allora le idee, che sono i personaggi reali”. Questo teatro della parola sarebbe un elemento incompatibile con il teatro tradizionale e anche con coloro che sfidano il teatro tradizionale. Pasolini suddivideva il teatro moderno in due categorie, come già detto, il teatro della chiacchiera (borghese tradizionale) e il teatro dell'Urlo (coloro che si opponevano al primo), come segue:

proporre soluzioni. È possibile, infatti, che i testi siano a “canone sospeso”, cioè, il problema senza la pretesa di risolverlo. Per quanto riguarda la lingua, dovrebbe essere la lingua convenzionale: l'italiano letto e scritto”. (La traduzione è nostra).

²⁹⁵ Pasolini (1988, p.713).

Tutto il teatro esistente si può dividere in due tipi: questi due tipi di teatro si possono definire - secondo una terminologia seria - in diversi modi, per esempio: teatro tradizionale e teatro d'avanguardia; teatro borghese e teatro antiborghese; teatro ufficiale e teatro di contestazione; teatro accademico e teatro dell'*underground*, ecc. ecc. Ma a queste definizioni serie noi preferiamo due definizioni vivaci, ossia: a) teatro della chiacchiera (accetando dunque la brillante definizione di Moravia), b) teatro del Gesto o dell'Urlo.²⁹⁶

Per la lingua utilizzata nel suo teatro Pasolini respinge quella letteraria imposta come standard per tutta l'Italia. Perché una lingua colta non potrebbe essere imposta attraverso regole artificiali per una popolazione, nella maggioranza analfabeti nell'inizio del ventesimo, allora "se un italiano oggi *scrive* una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la *dice* la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano"²⁹⁷ Per lui il teatro tradizionale ha accettato un linguaggio artificiale che non esiste.

Che lingua parlano questi "gruppi culturali avanzati" della borghesia? Parlano - come ormai quasi tutta la borghesia - l'italiano, cioè una lingua convenzionale, la cui convenzionalità però, non si è fatta "da sola", per un naturale accumularsi di luoghi comuni fonologici: ossia per tradizione storica, politica, burocratica, militare, scolastica e scientifica, oltre che letteraria. La convenzionalità dell'italiano è stata stabilita in un dato momento, astratto (mettiamo il 1870) e dall'altro (prima

²⁹⁶ Pasolini (1988, p.716).

²⁹⁷ Pasolini(1988, p.721).

dalle corti, su un piano esclusivamente letterario e in piccola parte diplomatico, poi dai piemontesi e dalla prima borghesia risorgimentale, sul piano statale).²⁹⁸

Tuttavia, anche il teatro di Parola esclude dialetto, lo includerebbe soltanto in eccezioni. Così resta accettare come lingua convenzionale: “Il teatro di Parola, quindi, prodotto e fruito dai gruppi avanzati della nazione, non può che accettare di scrivere dei testi in quella lingua convenzionale che è l’italiano scritto e letto (e solo saltuariamente assumere i dialetti, puramente orali, al livello della lingue scritte e lette)”.²⁹⁹ Di fronte a questa contraddizione, l’autore ci offre una soluzione per la lingua da utilizzare nel suo teatro di parola:

Come risolvere questa contraddizione? Prima di tutto, evitando ogni purismo di pronuncia. L’italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo.³⁰⁰

Nei punti finali del suo manifesto Pasolini definisce il teatro come un rito, in tutti i casi, tempi e luoghi. E lo classifica in diversi riti: naturale, religioso, politico e sociale. Rifiutando tutti i riti elencati, lui definisce il *teatro di parola* come rito culturale perché questo si è diretto ai “gruppi avanzati della borghesia” e alla classe

²⁹⁸ Pasolini (1988, p.721).

²⁹⁹ Pasolini (1988, p.722).

³⁰⁰ Pasolini (1988, p.723).

operaia, in testi basati sulla parola, in modo che il suo testo nasce all'ambito della cultura.

***Pilade*: il Teatro Greco secondo Pasolini**

Con *Pilade*, Pier Paolo Pasolini scrive un testo poetico che mantiene la frequente preoccupazione politica e sociale, riprendendo personaggi della mitologia greca fa una continuazione ideale dell'Orestea di Eschilo, tradotta dall'autore in precedenza.

É a Ésquilo que a tragédia grega antiga deve a perfeição artística e formal, que permaneceria um padrão para todo o futuro. Como seu pai pertencesse à nobreza proprietária de terras de Elêusis, Ésquilo tinha acesso direto à vida cultural de Atenas. Em 490 a.C. participou da batalha de Maratona, e foi um dos que abraçaram apaixonadamente o conceito democrático de polis. Sua lápide louva a bravura dele na batalha, mas nada diz a respeito de seus méritos como dramaturgo³⁰¹.

Come si legge sopra, si deve all'Eschilo i modelli di tragedia che abbiamo seguito nel corso della storia. Nell'opera di Eschilo, sopraccitata, si racconta l'omicidio di Agamennone, dopo

³⁰¹ Berthold (2004, p.107). "Eschilo è responsabile per la perfezione artistica e formale della tragedia greca antica, che rimarrebbe un modello per tutto il futuro. Come suo padre apparteneva alla nobiltà proprietaria di terre di Eleusi, Eschilo ebbe accesso diretto alla vita culturale di Atene. Nel 490 aC partecipò alla battaglia di Maratona, e fu uno di quelli che appassionatamente abbracciò il concetto di polis democratica. La sua pietra tombale loda il suo coraggio in battaglia, ma non dice nulla circa i suoi meriti come drammaturgo". (La traduzione è nostra)

ritornare della guerra di Troia, per mano della moglie Clitennestra e il suo cugino Egisto (il suo amante). Agamennone sarà vendicato dal suo figlio Oreste che ucciderà Egisto e poi la madre, con l'aiuto della sorella Elettra e del suo amico Pilade. A causa del matricidio Oreste sarà perseguitato dalle Furie, fino che Atena lo assolverà della colpa nel corso di un processo all'Areopago.

Partendo da questo punto della tragedia di Eschilo, Pasolini riprende il racconto di Oreste, ora libero della persecuzione delle Furie, ritorna ad Argo. Egli è l'erede di Agamennone, quindi ha il potere sulla città, nella quale decide valorizzare il culto di Atena, il culto della ragione fredda e intensa, che guarda solo al futuro e taglia tutti i legami con il passato. È in nome della ragione che il potere su Argo non deve essere il dominio di uno, ma condiviso dai suoi cittadini. La piazza di Argo si prepara a rappresentare la città del futuro, illuminata dalla luce accecante della ragione, ma Pilade interviene per risvegliare Oreste della sua utopia.

La struttura della tragedia di Pasolini prende il modello classico (nella concezione aristotelica della tragedia), ossia, è scritto in versi, c'è la presenza degli dei, la presenza del coro che dialoga con i personaggi di tutta la narrazione, personaggi di livelli superiori del potere nella Grecia antica, tra altre caratteristiche. In ogni caso, è una continuità al testo di Eschilo, tuttavia una visione moderna.

Os componentes dramáticos da tragédia arcaica era um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas. Ésquilo seguia esta estrutura. A princípio, ele antepunha ao coro dois atores e, mais tarde, como Sófocles, três³⁰².

Pilade è descritto come diverso degli altri, è visto come un essere pacifico che valorizza il passato, in realtà è il proprio legame con il passato:

CORO

Pilade, lui, l'obbediente,
il silenzioso, il discreto,
il timido, Pilade, nato per essere amico,
Pilade, l'uomo che non vuole niente per sé
se non l'ombra, il compagno che c'è sempre,
quello con cui si condivide la vita
ma che non pretende di dividerla,
Pilade, lui che non giudica, ma giudicando ama,
Pilade, lui che è forte, ma la sua forza la dona
- Pilade è diventato la ragione dello scandalo?
È lui la Diversità fatta carne,
venuta a fondare nella città
una matrice di tradimenti e di nuove realtà?
A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo
in cui viviamo nel segno della più pura Divinità?

Ma, chi era Pilade?

Chi di noi può dire, veramente,

³⁰² Berthold (2004, p.107). “I componenti drammatici della tragedia arcaica era un prologo che spiegava la storia previa, il canto d'ingresso del coro, la storia dei messaggeri della svolta tragica del destino e il lutto delle vittime. Eschilo seguiva questa struttura. Dapprima lui anteponeva al coro due attori, e più tardi, come Sofocle, tre”. (La traduzione è nostra).

di averlo conosciuto?³⁰³

Mentre Oreste è il movimento della vita verso il progresso, la prosperità, il potere. I diversi punti di vista dei due amici inevitabilmente si svolgono in una lotta: con Oreste, difensore della ragione, che istituisce un potere democratico in Argo, che si trasforma in un dominio in una classe (la borghesia), e Pilade che è in difesa dei poveri e sfruttati (i proletari). In questo dramma politico contemporaneo, Elettra, sorella di Oreste, è il lamento del passato, delle autorità tradizionali, anche la tirannia.

La città di Argo, la voce degli esclusi, condanna Pilade all'esilio. La vittoria finale appartiene a Oreste e la sua dea, il passato è messo da parte; al posto delle vecchie case e gli edifici sorgono fabbriche, cambiando costumi e ideologie. È il benessere generale, ma Pilade ed Elettra sono lasciati fuori, sconfitti, soli e disperatamente alleati. Pilade, però, si è maturato in una nuova coscienza, si è reso conto che è caduto nella stessa trappola che ha accecato Oreste, quando ha cercato di prendere di questo il potere:

PILADE

Ma io per nient'altro ho lottato, ascoltandoti,
che per impadronirmi del potere!

E ora so che questa è la più colpevole delle colpe.
Solamente l'idea di impadronirmi del potere
(sia pure non per sé)

³⁰³ Pasolini (2004, p.307).

è la più colpevole delle colpe...

ATENA

Tuttavia son io che ho distrutto la vecchia autorità.

PILADE

Oreste, in nome tuo, ha abbattuto un monumento
e ne ha eretto un altro: io stavo per fare lo stesso,
ma il mio monumento, per fortuna, resterà
incompiuto.³⁰⁴

Pilade lascia Argo, ma prima, getta una maledizione sulla
vecchia città:

PILADE

Sorge il sole su questo corpo degradato.
Ah, va! Va nella vecchia città
la cui nuova storia io non voglio conoscere.
Perché temere la vergogna e l'incertezza?
Che tu sia maledetta, Ragione,
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.³⁰⁵

Pilade non è solo un dramma contro il potere, contro il suo
potere e la ferocia, e l'inarrestabile ascesa di un individuo, ma anche è
la breve storia della lotta di un escluso per un posto che non è più suo,
facendoci riflettere sui valori nella nostra società di oggi. Pasolini usa
la tradizione del teatro greco per ripensare il mondo delle minoranze,
come è evidente in tutta la sua produzione artistica.

³⁰⁴ Pasolini (1988, p.400)

³⁰⁵ Pasolini (1988, p.401)

Con una prosa di linearità e di efficienza (il “teatro della parola” Pasoliniano dovrebbe venire facilmente per tutti), Pasolini ha fatto un testo lineare con la sua concezione di teatro, il quale ha immaginato come un luogo di confronto intellettuale diretto tra autore e pubblico. Così, il drammaturgo aveva il desiderio di rivendicare al genere tragico la funzione di dibattito sociale o storico. Questa ripresa del patrimonio classico sorge come una tendenza nella produzione teatrale pasoliniana. Lui reinventa gli eventi mitologici, contaminando essi con le sue libere creazioni.

Pasolini solleva Pilade al posto di protagonista, assegnazione che questo personaggio non ha avuto nei testi classici, ma, non ne considerando abbastanza sufficiente, intitola questa tragedia con il suo nome. Così, Pilade, che è stato sempre una immagine non molto definita di lealtà e devozione negli scritti classici, appare nel ruolo del protagonista di una tragedia che potrebbe rendere giustizia ad esso. Impara a uscire dall’ombra millenaria per salvarsi della sua antica condanna all’esclusione, e per trovare una missione antieroica, e, allo stesso tempo, una personale riaffermazione liberandosi dell’universo degli esclusi.

Così l’autore friulano non prende in considerazione soltanto la documentazione mitologica trovata in enciclopedie, ma crea un testo che cerca di riempire i “buchi” della tradizione classica.

Non è un'imitazione del modello classico, potremmo dire che è un dialogo realizzato con materiale contemporaneo.

Considerazioni finali

Il contributo di Pier Paolo Pasolini per il teatro italiano può essere considerato di grande valore. Sicuramente lui non aveva come scopo principale della sua grande produzione artistica il teatro, ma, anche così, si è impegnato in questa arte. Il suo teatro, dal punto di vista della narrazione, ha come peculiarità essere scritto in versi, non sempre con una metrica e nemmeno rima. Tuttavia, sempre in grado di richiedere degli interpreti di questi testi una maggiore dedizione per la loro realizzazione, perché rappresentano un ideale di teatro e testo in cui la parola si rafforza.

Pasolini ha scelto di scrivere tragedie basate nei testi classici greci, nella letteratura spagnola (*La Barca*) o anche nel modo di vita del ventesimo secolo, perché per lui ogni lettura, ogni osservazione della società potrebbe rendere una fonte di ispirazione. Ha osato, di nuovo, per parlare in argomenti che sono tabù per la società occidentale fino ai giorni nostri, come il cannibalismo di *Porcile*, sadomasochismo di *Orgia* o anche l'omicidio di un figlio di *Affabulazione*.

Allora, abbiamo percorso un po' il mondo dell'arte di Pasolini, cercando di evidenziare le influenze di testi greci nella stesura del lavoro teatrale *Pilade*. Alla fine, si può dire che Pasolini ci passa l'idea che la coesistenza pacifica con le forze del passato, può garantire un benessere sociale, come ad Argo, in una chiara allusione critica al dominio della tecnologia e del capitalismo.

Referenze Bibliografiche:

ALBANESE, Carolina Massi. **Uma apresentação da obra de Pier Paolo Pasolini**. Universidade Federal do Paraná, 1981.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Coelho, Sérgio, Guinsburg, J., Zurawski, Maria Paula V., Garcia, Clovis. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASOLI, Giovanni. **Novecento Letterario Italiano ed Europeo. Autori e testi scelti**. Roma: Città Nuova Editrice, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. **Teatro**. Milano: Garzanti, 1988.

Come citare questo testo:

FERREIRA, C.C. *Pilade: Il Teatro secondo Pier Paolo Pasolini*. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

I TRANELLI DELLA NARRAZIONE IN MENZOGNA E SORTILEGIO DI ELSA MORANTE

Elena GAIDANO³⁰⁶

Diciamo spesso che con la pubblicazione del suo primo romanzo, *Menzogna e sortilegio*, Elsa Morante apportò delle innovazioni alla narrativa rompendo con il modello neo-realista che prevaleva in Italia nel 1948. Tuttavia, è lecito chiedersi come sia possibile sostenere che vi sia una certa innovazione, se la scrittrice suggerisce, a prima vista, di adottare la forma del romanzo storico, genere che si affermò durante il Romanticismo all' inizio del XIX secolo, e ancor di più se lei stessa suggerisce di optare per la forma del romanzo a puntate, che non era certo una novità. In realtà, anche se fu scritto tra il 1943 e il 1946, il romanzo sembra recuperare la tradizione dei romanzi di Stendhal e Tolstoj, in cui la narrazione rispecchia i mali della società umana.

³⁰⁶ Ha ottenuto il suo Dottorato in Lingue Neolatine presso l'Universidade Federal de Rio de Janeiro/UFRJ.

Si tratta della storia della decadenza di una famiglia benestante dell'Italia meridionale che abbraccia tre generazioni, raccontata attraverso la visione allucinata di Elisa, giovane superstite della famiglia, che ha scelto di chiudersi in camera sua e di isolarsi completamente dal mondo.

La saga familiare inizia con il matrimonio “per interesse” di Cesira, nonna della narratrice e umile maestra di scuola, con Teodoro Massia, erede di una ricca famiglia aristocratica. Subito dopo il matrimonio, però, Cesira scopre che il marito è completamente rovinato, che deve consegnare la sua villa e anche i mobili ai suoi creditori, e che è stato anche ripudiato dalla famiglia. Non le resta quindi altra scelta se non quella di impartire lezioni private per provvedere al mantenimento di se stessa, di suo marito e di sua figlia Anna. Quest’ultima è cresciuta coltivando il mito di Edoardo, suo cugino, bel giovane della sua età, ma irascibile e completamente squilibrato, figlio di Concetta, la sorella più ricca di Teodoro, vedova e bigotta. Nonostante l’inimicizia tra i due rami della famiglia, i due giovani sono coinvolti affettivamente, uniti da un sentimento ambiguo. Edoardo finisce per abbandonare Anna, che – per dispetto – sposa il suo migliore amico, Francesco di Salvi, un povero studente con il volto deformato dal vaiolo, figlio di contadini, che si spaccia per barone e predica la trasformazione sociale radicale della società. I due avranno una figlia, Elisa, che è poi la voce narrante della storia. Anna, quando

scopre che l'aristocrazia del marito è una cosa fittizia, lo disprezza. Edoardo si ammala e muore, il che porta alla follia Concetta, mentre Anna comincia a fantasticare, totalmente ossessionata dal cugino. Anni dopo, Francesco muore a causa di un infortunio sul lavoro, presto seguito dalla moglie, completamente ossessionata e invaghita di Edoardo. Elisa viene affidata a Rosaria, ex fidanzata e amante di Francesco che a sua volta aveva tradito, in gioventù, con Edoardo. Rosaria diventa amica e confidente della ragazza. Con la morte di Rosaria, Elisa si ritrova sola e inizia a raccontare la storia della famiglia, come una forma di redenzione.

Quando diciamo che Elsa Morante *sembra* riprendere la tradizione del romanzo storico, è perché, in realtà, la scrittrice costruisce la sua narrazione in modo abbastanza singolare, a cominciare dal fatto che il suo romanzo non è inserito né nel tempo né nello spazio, un elemento che è paradossale per quanto riguarda il genere del romanzo storico, come giustamente ha sottolineato la critica. Trattandosi di una storia brillante, magistralmente narrata in più di 700 pagine, nello stile sobrio ed elegante che caratterizza l'autrice, l'opera ha ottenuto un grande successo di pubblico e di critica e le è valsa il Premio Viareggio. Infatti, i critici hanno scritto molto circa la natura contraddittoria della trama e dei personaggi, senza mai arrivare a mettere in dubbio, vista la mancanza di riferimenti storici, la tesi che fosse realmente un romanzo storico. Alcuni

addirittura sono arrivati al punto di assegnare all'opera un valore autobiografico e quasi tutti hanno insistito nel situare il romanzo in Sicilia, luogo di nascita del padre biologico della Morante, in contrasto con l'intenzione della scrittrice, che deliberatamente ha omesso questa informazione.

Nella nostra tesi di Master, l'intenzione é stata quella di dimostrare che la critica nel suo complesso non ha colto dell'autrice l'intenzione, così innovativa e radicale, di destrutturare completamente la forma del romanzo storico dal suo interno, non seguendo gli stessi modelli e i precetti caratteristici del genere che lei stessa finge di adottare.

Dopo aver proceduto alla revisione della fortuna critica dell'autrice, ci è sembrato strano come nessuno dei grandi critici letterari e accademici che si sono affacciati a *Menzogna e sortilegio* quali Carlo Sgorlon, Cesare Garboli, Alfonso Berardinelli, Asor Rosa e addirittura Pier Paolo Pasolini si fossero chiesti che motivazione avrebbe portato un romanziere con il talento di Elsa Morante ad adottare un genere letterario non coerente, in linea di principio, con gli argomenti che lei intendeva affrontare. Perché è chiaro che, pur trattandosi del suo primo romanzo, la scrittrice contava ormai una vasta esperienza e aveva già pubblicato numerosi racconti; di conseguenza sapeva in anticipo che la struttura del romanzo storico non poteva servire a sostenere, tra le altre cose, il discorso psicoanalitico, né la

denuncia della disuguaglianza sociale e degli eccessi delle élite, l'elemento magico, la non-divisione tra il mondo dei vivi e dei morti, per citare solo alcuni degli esempi più eclatanti tra i temi che sono al centro di questa apparente contraddizione. La nostra tesi è che la scrittrice si è valsa di questo simulacro deliberatamente per mettere in discussione e interrogarsi sulla rigidità della classificazione dei generi letterari, in un modo così audace e ironico che finì per confondere anche i critici più esperti, che, trasportati dalla forza e dall'impeto della narrazione e irretiti dal sortilegio lanciato da Elsa Morante, si sono limitati a lodare il lavoro e il suo stile, senza rendersi conto della trappola accuratamente preparata dalla romanziera.

Abbiamo fondato la nostra tesi, mostrando che, non solo attraverso la contraddizione tematica, l'autrice ha destrutturato il romanzo storico. Per raggiungere il suo intento di smontarlo dal di dentro, la scrittrice ha fatto ricorso a caratteristiche sottili appartenenti al campo della tecnica narrativa e ha sviluppato ingegnosi meccanismi, semplici e complessi allo stesso tempo, di manipolazione e sovvertimento metodico dei tre elementi chiave che costituiscono l'architettura di qualsiasi narrazione - vale a dire, il tempo, lo spazio e i personaggi / narratore. Ricordiamo che nel romanzo storico, ovviamente, questi tre elementi sono sempre e necessariamente molto oggettivi e quindi ben definiti e ordinati, mentre l'intera narrazione in *Menzogna e sortilegio* è organizzata intorno all'asse dell'ambiguità.

Per quanto riguarda il periodo storico, siccome sono menzionate carrozze e carretti trainati da cavalli e una montagna di vetro rotto prodotto dalla perdita di una fabbrica di bottiglie, e ci sono treni e anche grammofoni, può essere localizzato (per deduzione del lettore) all'inizio del XX secolo, anche se la descrizione dei rapporti di produzione e sociali di dipendenza tra la nobiltà e i contadini si riferiscono a un tempo più remoto e arcaico, quasi feudale. L'ostentata assenza di qualsiasi riferimento alla grande borghesia industriale e alla classe operaia è chiaramente intenzionale e serve a rafforzare ulteriormente questo senso di ambiguità storica e dislocazione temporale che pervade l'intera opera.

Inoltre, questo effetto è causato dalla forma lunga dei titoli successivi, che sembrano riassumere i capitoli, suggerendo la forma della struttura narrativa del romanzo a dispensa, tipica del diciannovesimo secolo. Tuttavia, ancora una volta, il narratore prende in giro sistematicamente il genere che finge di adottare, non rispettando la necessaria corrispondenza tra titolo e contenuto. In effetti, lei sceglie come titoli elementi che scappano al nucleo della narrazione, con riferimenti apparentemente privi di rilevanza nel capitolo citato. È chiaro che questo dispositivo genera aspettativa nel lettore, che alla fine del capitolo risulta frustrata. Ecco un esempio che illustra in modo decisamente interessante questo meccanismo: "L'anello ritorna al primo proprietario" è il titolo del sesto capitolo, in

cui la protagonista, di ritorno dal funerale di suo marito appena morto in un incidente sul lavoro, scopre che lui la tradiva: arrivata a casa si trova di fronte la sua amante, che la accusa di averlo assassinato! È in questo capitolo che viene descritta la lunga agonia e la morte del protagonista.

Inoltre, il romanzo è caratterizzato dalla presenza di elementi temporali risalenti a un'epoca anteriore alla narrazione, fatto che è stato evidenziato da alcuni critici come Carlo Sgorlon e Cesare Garboli, battezzato da parte di quest'ultimo "effetto stilistico di retrodatazione"³⁰⁷

D'altra parte, dal punto di vista temporale, è evidente un'altra discrepanza tra *Menzogna e sortilegio* e lo stile classico del romanzo storico: lo sviluppo cronologico. Considerando che, in questo genere, gli eventi sono di solito narrati in ordine cronologico, la Morante inizia il suo romanzo *in ultimi res* con la sezione intitolata "Introduzione alla storia della mia famiglia", che racconta in realtà come finisce la saga familiare. Poi la scrittrice prosegue, a volte ricorrendo a prolessi (discorso in previsione di qualcosa che capiterà cronologicamente più avanti nella storia), narrandoci, per esempio, della morte della nonna Cesira nel primo capitolo e, nei capitoli successivi, del matrimonio, della nascita di sua figlia e della sua vita

³⁰⁷ (Garboli 1994, p. XIII).

coniugale. Nei due capitoli seguenti non si parla più di lei, ma quando torna in scena, nel sesto capitolo, quello che narra della morte di Teodoro, suo marito, siamo improvvisamente trascinati via e gettati indietro verso l'infanzia di Cesira, senza tanti complimenti. Da lì si succedono, in un lungo flashback, numerosi eventi legati al contesto familiare e all'infanzia di Cesira. Questo fenomeno dell'anacronismo può essere osservato nei riguardi di quasi tutti i personaggi e percorre quasi tutta la complessa tessitura dell'intrigo, costringendo il lettore a un costante movimento avanti e indietro nel tempo, che acuisce l'ambiguità temporale e intreccia i destini e i discorsi dei personaggi, fatto, questo, che naturalmente contraddice i precetti del romanzo storico.

Per rafforzare ancora questa contraddizione, quando fa qualche riferimento al tempo, dal punto di vista esterno ai personaggi, Elisa, voce narrante di *Menzogna e sortilegio*, spesso ricorre a un tipo di riferimento arcaico e generico di significato cosmico, il quale, come ha fatto ben notare Norbert Elias (1998), nel suo libro interamente dedicato allo studio del tempo, è tipico delle società più primitive, come il ritmo delle stagioni, la caduta della prima neve dell'anno, il vento caldo che preannuncia l'arrivo della primavera, le fasi lunari, e così via.

Un altro elemento importante è il fatto che l'autrice ha costruito i protagonisti di *Menzogna e sortilegio* dal punto di vista della

polifonia e del dialogismo, per usare la terminologia coniata da Bachtin. Di conseguenza, il romanzo è strutturato come un puzzle, un match raccordo in cui tutti i personaggi si intrecciano, si definiscono, si rafforzano o si contrastano in un dialogo incessante e infinito, in modo che ogni tentativo di isolare un solo personaggio, per estrarlo dal groviglio di interazione con gli altri personaggi è destinato al fallimento in anticipo poiché sarebbe necessario ridurlo, impoverendolo definitivamente, deturpando la sua identità e turbando la sua comprensione - insomma, ciò equivarrebbe a renderlo monologico. Una volta costruiti in un continuo gioco di rimandi reciproci, questi personaggi tormentati si muovono nel loro complesso universo, composti da elementi di mondi nebulosi in equilibrio instabile tra follia e menzogna, tra l'amore e l'odio, tra la vita e la morte, e dove tutto si fonde, tutto è fragile e precario, niente è ciò che sembra e la realtà cede il passo alla pura immaginazione fantastica o delirante.

In realtà, dire – come abbiamo fatto in precedenza – che Elsa Morante costruisce o crea personaggi è estremamente riduttivo, a meno che non intendiamo l'espressione “crea” non come “concepire, immaginare, inventare o sviluppare”, ma come “coltivare”, o “crescere in contatto con qualcuno”. In *Menzogna e sortilegio*, in effetti, la Morante tesse un ricco substrato che comprende molti universi sociali indipendenti, ognuno con le proprie caratteristiche, particolarità, e le proprie regole, che a volte si sovrappongono, a volte coincidono, a volte

si scontrano e si respingono violentemente, si combinano o formano incroci, definiscono e ridefiniscono se stessi in modo permanente in questo processo di dialogo ininterrotto e senza fine. Ed è allora da questi universi che nascono spontaneamente e autonomamente vari personaggi, che non hanno nulla della bidimensionalità, della piattezza e della stasi che di solito caratterizzano i personaggi della fiction. Tra l'altro, essi presentano tutte le qualità di persone in carne e ossa, perché hanno profonda consapevolezza di se stessi come individui, di avere un punto di vista unico sul mondo intorno a loro, e perché sono in fase di evoluzione permanente e quindi sono necessariamente mutevoli e contraddittori. Ed è soprattutto nell'instabilità e nell'inconcludenza di questi personaggi che noi lettori riconosciamo noi stessi: per il fatto di rimanere sempre incompiuti, inconclusi, capaci di diventare qualsiasi cosa e a trasformarsi radicalmente in qualsiasi momento.

Infine, *Menzogna e sortilegio* inizia con una finta introduzione dal titolo "Introduzione alla Storia della Mia Famiglia", il tutto narrato al tempo presente, in cui il narratore prende l'"io" della prima persona del discorso, si presenta e, riferendosi al male menzogna velenosa che imperversa in tutta la sua famiglia, confessa di essere "la più malata di tutti", ma comunque dice di voler raccontare la vera storia della famiglia e presenta la storia come un modo per liberarsi dai suoi fantasmi, guarire e poi finalmente lasciare la sua stanza dove

ormai da quindici anni si ritira in un mondo di fantasie e menzogne. E siccome la sfiducia appartiene al culto delle bugie, lei scrupolosamente e ripetutamente proclama la sua intenzione di raccogliere la testimonianza veritiera sulla malattia che ha colpito la sua famiglia. Infine, tutto questo discorso allude alla pratica psicoanalitica, il che allontana sempre più il suo testo dalla retorica del romanzo storico.

È noto che Freud consigliava di sviluppare la psicoanalisi su un piano orale: qui si può il marchio di oralità che caratterizza l'intera introduzione, l'Epilogo e di alcuni tratti di *Menzogna e sortilegio*, rafforza la tendenza del lettore (e, come abbiamo visto, molte delle critiche d'epoca), che qualifica questa strategia discorsiva come racconto autobiografico, in un processo che è chiaramente analogo al discorso psicoanalitico in quanto produce un testo da analizzare e interpretare. Quindi, a quanto pare, il narratore si afferma anche come vero ricettore perché Elisa scrive l'epopea familiare a titolo di esercizio di "esorcismo", come uno che scrive un diario. E questo dato segna una contraddizione con la formula che Elisa adotta nel rivolgersi direttamente al lettore e che si può ritrovare in tutta la sua narrativa.

Un altro fatto curioso è che nessun critico si è mai soffermato sull'Introduzione e sull'Epilogo, come se questi non fossero assolutamente parte del romanzo, anche se sosteniamo che proprio queste due parti sono quelle deputate allo stabilimento e alla

determinazione della voce e del patto narrativo e quindi sono la causa delle distorsioni e delle analisi sbagliate della critica. È interessante notare che, anche soffermandosi a lungo sulla voce narrante, Garboli stesso analizza e elenca nominalmente tutte le parti di *Menzogna e sortilegio* ma non menziona né l'introduzione né l'epilogo, come se questi in realtà non costituissero parti integranti dell'universo romanzesco e finisce per cadere anche lui nella trappola del gioco immaginario ordito dalla scrittrice!

A dire il vero, l'unica cosa cui il romanzo è fedele alla lettera è il titolo: tutto lì è menzognero; tutto è finzione, simulacro, sembra ciò che non è. Per quanto riguarda il *sortilegio* lanciato dalla Morante, che veniva spesso chiamata "fattucchiera" dalla stampa, questo si è rivelato davvero potente, al punto di indurre i grandi critici accademici a comportarsi come lettori inesperti del mondo della *fiction*. Questi "dettagli" di *Menzogna e sortilegio* - in realtà veri e propri tranelli e provocazioni - passarono inosservati da tutti e niente di tutto questo fu ventilato durante la lunga polemica suscitata dal romanzo (in cui sono stati coinvolti nomi di prestigio come Gyorgy Lukàcs) a proposito della controversia sulla classificazione di *Menzogna e sortilegio* come romanzo storico o meno, anche se certi studiosi hanno notato e indicato alcune contraddizioni del libro, soprattutto per quanto concerne le questioni di ordine cronologico e la mancanza di qualsiasi riferimento storico nella sua narrativa.

Ciononostante, si ha l'impressione che tutti si siano semplicemente arresi al sortilegio, lasciandosi trascinare al punto di non percepire che si tratta di *strumenti*, di tecniche narrative e meccanismi messi a punto dalla scrittrice con lo scopo *deliberato* di destrutturare il genere del romanzo storico a partire dal suo interno.

Referenze Bibliografiche:

BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. **Tra il libro e la vita**. Situazioni della letteratura contemporanea. Turim: Bollati Boringhieri, 1990.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (organização). **Conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GAIDANO, Elena. **Menzogna e sortilegio de Elsa Morante: Do simulacro como ficção**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

GARBOLI, Cesare. Introduzione. In MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

MORANTE, Elsa. **Menzogna e sortilegio**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Descrizioni di descrizioni**. Org. Graziella Chiarocci. Milão: Garzanti Editore, 2006.

ROSA, Alberto Asor. I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo**. Turim: Einaudi, 2000.

SGORLON, Carlo. **Invito alla lettura di Elsa Morante**. Milão: Ugo Mursia Editore, 1972.

**CONSIDERAZIONI SULL'INCONTRO TRA
FILOSOFIA E LETTERATURA COME DISARTICOLAZIONE
DELLA RATIO ILLUMINISTA IN ZIBALDONE DI PENSIERI,
DI GIACOMO LEOPARDI**

Gisele BATISTA DA SILVA³⁰⁸

Giacomo Leopardi iniziò la sua vita letteraria ancora molto giovane, nel momento in cui il Romanticismo era in piena ascesa in Europa, anche se camminava timidamente per il territorio italiano. Tale periodo letterario riflesse un'epoca di crisi dello spirito umano, con la confluenza di pensieri e attitudini che cercavano di affermarsi, nonostante le insistenti presenze fantasmagoriche dell'Illuminismo e del Classicismo del secolo XVIII. La concezione di una dottrina gnoseologica empirista, la tendenza all'analisi dei sentimenti e la ricerca sulla natura dell'uomo sono alcuni degli elementi del Settecento che influenzarono la vita e l'opera del Leopardi, malgrado il poeta italiano abbia aggiunto a queste teorie nuove concezioni, le quali, nell'insieme dell'opera leopardiana, furono fortemente trasformatrici. Quando, per esempio, contrario alla convinzione nel

³⁰⁸ È dottoranda in Letteratura Italiana all'Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

progresso, proprio dell'Illuminismo, ma ancora suo erede, Giacomo Leopardi si dichiarò, durante tutta la sua produzione intellettuale, contrario a una organizzazione razionale della società, opponendo al culto della ragione le esigenze dei sentimenti, considerati qualità peculiari di tutti gli individui.

La letteratura passava ad essere, secondo i romantici, l'espressione dello "spirito della nazione", evitando così una produzione artistica che fosse solo imitazione dei grandi classici e, per farlo, era necessario un nuovo linguaggio capace di raggiungere un pubblico più ampio³⁰⁹. Tali caratteristiche del Romanticismo europeo ebbero proporzioni molto limitate quando arrivarono in Italia, visto che il Romanticismo era ancora in continuo dialogo con diverse esperienze artistiche del secolo XVIII, confermando influenze della tradizione classicista e illuminista, con le quali condivideva la concezione di una letteratura "utile" e che collaborasse ad un "perfezionamento della civiltà"³¹⁰. Questi tratti sono molto evidenti nei primi romantici del gruppo del *Conciliatore*, che mantenevano uno stretto dialogo con letterati come Alfieri e Foscolo, per conoscere più tardi altri sviluppi e determinazioni, con la letteratura di Alessandro Manzoni e, finalmente, con quella di Giacomo Leopardi.

³⁰⁹ Puppo (1988, p.21).

³¹⁰ Ferroni (2008, p. 613).

La maggioranza degli elementi del Romanticismo perdono importanza quando si tratta della letteratura leopardiana, visto che, ancorché legata a diverse tradizioni di tipo arcadico, settecentesco, e anche romantico, la produzione del poeta recanatese si sviluppò in modo tale da acquisire un'autonomia di pensiero molto singolare. Un simile pendolarismo della produzione di Leopardi, attraverso la quale si rispecchiava l'oscillazione dei suoi punti di vista, fu bersaglio di equivoci critici che ridussero la sua letteratura a concettualizzazioni e sentenze predominanti all'epoca³¹¹. Secondo Antonio Prete, il secolo XIX e la prima metà del XX furono segnati da una critica che si esauriva nella relazione con il testo, che separava "lettera" dallo "spirito" – ovvero la forma simbolica dal senso, il significante dal significato.

[...] la comprensione di una scrittura come quella leopardiana è stata affidata a percorsi paralleli se non divaricanti: i critici letterari si sono occupati del Leopardi "lírico", i filosofi (quando non facevano, come Croce, del regno delle distinzioni l'acquietante contrassegno della propria filosofia) si sono occupati del Leopardi filosofo"³¹².

La descrizione di Antonio Prete analizza l'atteggiamento della critica che insisteva a non considerare il proprio interrogarsi sul testo, concentrando la sua funzione nell'esercizio di adattamento testo-teorie, e mantenendo nella sua attività una decomposizione dei campi

³¹¹ Prete (2006, p. 66).

³¹² Ibid., p. 66.

di sapere, essa “non sperimentava nell’interpretazione l’avventura del linguaggio che trasforma un testo (lo dissolve e lo compie) nel nuovo testo ch’è la critica³¹³.

È del tutto indispensabile che un tal uomo [il filosofo] sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionare da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il solo ardentissimo poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s’egli non è che filosofo, e se impiega la sua vita e sé stesso al solo perfezionamento della sua filosofia, della sua ragione, al puro ritrovamento del vero, che è pur l’unico e puro fine del perfetto filosofo. La ragione ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell’apparente; l’insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell’impazienza; l’impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l’algebra, della poesia ec.

Tutto ciò conferma quello che altrove ho detto della necessità dell’immaginazione al gran filosofo.³¹⁴

Le relazioni possibili tra poesia e filosofia sono stati a lungo discusse e portano all’attuale campo degli studi letterari un’ampiezza di analisi poco presente nella critica italiana ottocentesca. Nella visione tradizionale, la filosofia apparteneva necessariamente all’analisi e allo studio della ragione, e la poesia all’espressione dello spirito. Il

³¹³ Ibid., p. 66.

³¹⁴ Leopardi (2001, p. 384 [1839-40]). I passi tratti da *Zibaldone di pensieri* verranno indicati dalla pagina dell’edizione usata nello studio e, tra parentesi quadre, dai frammenti corrispondenti all’originale.

passo sopracitato, si riferisce al fatto che è necessario, secondo Leopardi, che la ragione abbia un suo contrappunto immaginativo per poter svolgere la propria attività: conoscere l'uomo e la natura che lo ha creato, che gli sta attorno – e che molte volte, lo delimita. Abbandonare il giudizio obiettivo e matematico del filosofo ragionatore e calcolatore, ovvero, trasformarlo in continua ricerca sul linguaggio, le sue condizioni e forme di espressione. Si tratta dell'asse del pensiero leopardiano, il quale intende ripristinare e riproporre i confini tra immaginazione e teoria, scartando vecchi schemi interpretativi e dando alla scrittura il suo status di luogo di trasgressione – posizione molto polemica, se si prende in considerazione l'influenza artistica illuminista.

È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi nè l'uno nè l'altro non può esser nel gener suo nè perfetto nè grande, s'ei non partecipa più che mediocrementè dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione³¹⁵.

Uno studioso ignaro potrebbe supporre dalle parole di Leopardi, tratte da *Zibaldone di pensieri*, che il poeta manteneva un

³¹⁵ Leopardi (2001, p. 644 [3382-3]).

forte e proficuo rapporto con la Filosofia. Iniziavo quest'ultima parola con la maiuscola per sottolineare la differenza che si pretende di attribuire al termine, dato che Filosofia e filosofia, secondo il poeta italiano, presentano forti discordanze³¹⁶. Tali divergenze non si rivelano certamente con l'uso di una lettera maiuscola, ma essa sintetizza tutte le sottigliezze teoriche coinvolte nello sviluppo storico di una pratica che insisteva a ridurre ogni conoscenza a "scienza" – trasformando filosofia in Filosofia, fare poetico in Letteratura. Molte furono le forme utilizzate per legittimare tale pratica e altrettante furono le conseguenze. Leopardi ne parla nello *Zibaldone di pensieri*, anche se in modo complesso e a volte contraddittorio lungo gli anni di scrittura di quest'opera, discutendo della formazione di una "civiltà del sapere", che fu decisiva per segnare il trattamento allora dato a tutti i campi scientifici e della produzione artistica – riducendo persino quest'ultima a un insieme di impostazioni razionaliste: la riflessione, quindi, comprendeva la distinzione tra scienza e scrittura³¹⁷.

Il Classicismo, di cui Leopardi è erede, è basato sulla concezione dell'uomo come un essere razionale. Esso ha, perciò, la razionalità come suo punto di guida, a partire dal quale la conoscenza si riferiva direttamente alla teoria.

³¹⁶ Machado (2000, p. 102). Le riferite discordanze chiariscono l'atteggiamento avanguardista del poeta, creando un ponte tra la sua attività letteraria e il pensiero filosofico-letterario moderno.

³¹⁷ Prete (2006, p.79).

Base della *Paideia* filosofica platonica, la *teoretike epistéme*, rappresentava l'invisibile delle idee raggiunto dialetticamente, e l'*empeiria*, ovvero, l'empirico, l'esperienza che è stata ridotta e messa in posizione inferiore nella sua *Repubblica*, ha solo vinto forza creativa e produttiva nella ristrutturazione intrapresa da Aristotele, in cui la pluralizzazione del discorso conoscitivo ha trasformato la mimesi nella *ratio* della poesia e dell'arte³¹⁸, valorizzandone le caratteristiche³¹⁹. Questo breve ritorno alle origini del dibattito sui rapporti tra ragione e poesia mostra che sin dall'Antichità tale posizionamento delimitatore separava chiaramente entrambe le attività, esponendo i concetti ereditati dall'Illuminismo. In quest'ultimo, l'uniformità della ragione ha stabilizzato il concetto di *mimesi* come imitazione della natura, della quale l'arte antica è paradigma. Dunque natura e conoscenza, lettera e spirito, linguaggio e pensiero, poesia e filosofia sono finiti su lati opposti, malgrado l'appartenenza alla stessa dimensione.

Parte della fortuna critica leopardiana è, secondo Antonio Prete, una storia di proibizioni, di approssimazioni a orizzonti istituzionali delimitando, quindi, i confini tra la sua poesia e il suo

³¹⁸ Non si tratta tuttavia di condannare le considerazioni platoniche a scapito di quelle aristoteliche, visto che diversi studi su quel filosofo indicano una svalutazione della poesia mimetica come "aparenza di verità", "bugia" e non come *doxa*.

³¹⁹ Nunes (2007, p.23).

pensiero³²⁰. Questo tipo di “censura” istituzionale fu responsabile della separazione tra immagine e teoria, struttura simbolica e analisi, e Leopardi, inquieto e timoroso per il corso preso dalla produzione poetica e della critica a lui contemporanea, scrisse: “(...) la ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; (...) la geometria e l'algebra, della poesia”. Queste esigenze non dovevano collegarsi solo per necessità, ma erano, secondo il poeta recanatese, costitutive e complementari tra di loro, e il dialogo che stabilivano era parte essenziale della propria attività.

Benedetto Croce è l'esempio più noto della critica che considerò Leopardi, la sua poesia e filosofia, una pratica “puerile”: “Nel periodo del risorgimento italiano il Leopardi fu ‘il poeta dei giovani’, dei giovani liberali, preparanti guerra e rivoluzione (...)”³²¹ – Giacomo Leopardi era il poeta dei giovani sentimentali, che vivevano tra passione e sentimento nazionale, che soffrivano con storie personali o della patria. Pertanto la filosofia leopardiana non proponeva alcun riferimento critico classicista o illuminista: la ragione non permeava le considerazioni del poeta italiano; il che impediva di mettere in discussione i valori poetici così come quelli filosofici. “La [sua] filosofia, in quanto pessimistica od ottimistica, è sempre

³²⁰ Prete (2006, p.65).

³²¹ Croce (1964, p.101).

intrinsecamente pseudofilosofia, filosofia a uso privato”³²²: secondo Croce, nessuna integrità o profondità nelle riflessioni filosofiche di Leopardi, dato che “la schietta e seria filosofia non piange e non ride, ma attende a indagare le forme dell’essere”³²³.

Inoltre secondo Croce, quando il Leopardi non sogna, ama o sente gioia il suo lavoro è il risultato di una vita “strozzata” e limitata, con conseguenti sfoghi con cui esprime la propria infelicità personale³²⁴. E in questo modo si è presentata parte della fortuna critica di Leopardi che analizzava ora il poeta, ora il filosofo – di dubbia qualità – ora ancora il filologo. Le tre attività difficilmente erano concepite come parti di una stessa unità, di una poetica propria dell’autore. E del Leopardi critico letterario e artistico non si parlava assolutamente.

Zibaldone di pensieri, il libro di note che Giacomo Leopardi ha scritto dal 1817 al 1832, tratta di temi filosofici, etici, letterari e linguistici, tramite i quali il poeta delinea una “filosofia” propria, intesa in questo studio come un luogo di riflessione e di interrogazioni continue su temi della sua epoca. Lontano da una visione che fissava ed opponeva limiti nell’orizzonte delle interpretazioni, il poeta italiano presentò una varietà di punti di vista

³²² Ibid, p.102.

³²³ Ibid, p.102.

³²⁴ Ibid, p.105.

che denunciava, nell'arco di quindici anni di scrittura dello *Zibaldone*, un intenso processo di liberazione dalla estetica razionalista³²⁵, che assimilava la natura alla ragione, tramite postulati e fondamenti scientifici.

Ho detto che difficilmente ci faremmo intendere, e susciteremmo precisamente l'idea che vorremmo significare, e che è precisamente espressa dalle parole [1219] corrispondenti già usitate in Europa. La filosofia (con tutti quanti i diversissimi suoi rami) è scienza. Tutte le scienze giunte ad un certo grado di formazione e di stabilità hanno sempre avuto i loro termini, ossia la loro propria nomenclatura, e così propria, che volendola cambiare, si sarebbe cambiato faccia a quella tale scienza³²⁶.

Leopardi nel passo tratto dallo *Zibaldone*, indica un uso della parola “filosofia”, quello scientifico, con la sua stabilità e i suoi termini, con un vocabolario proprio che le dà forma e contenuto, che le dà vita: togliendole il suo “spirito”, nulla della sua natura razionalista rimane, la sua faccia cambia, si trasforma in qualcosa che non è più capace di identificarla.

Dice il Leopardi...

Se dunque l'odierna filosofia, quella filosofia che abbraccia per così dire tutto questo secolo, tutte le cose e tutte le cognizioni presenti, ha e deve avere i suoi termini costanti, ed uniformi in qualunque luogo ella è

³²⁵ Prete (2006, p. 70).

³²⁶ Leopardi (2001, p. 268 [1218-9]).

trattata, noi dobbiamo adottarli ed usarli, e conformarci a quelli che tutto il mondo usa³²⁷.

Giacomo Leopardi localizza chiaramente la sua critica: la filosofia moderna, praticata nel suo secolo, aveva i propri termini costanti, perpetuati da sempre, e a lui, poeta, non restava altro che conformarsi alla loro imposizione culturale – la cultura della ragione. Dalla critica antropologica di Leopardi alla “civiltà del sapere” si intende la pretesa perfezione razionalista che si manifesta come astrazione della singolarità corporea e sensibile dell'uomo, quest'ultima capace di immaginare e di creare.

Dando ancora voce al Leopardi...

[...] gli uomini civilizzandosi di più in più, e sempre colla stessa proporzione acquistandone ed aumentandosene di consistenza, di efficacia, di valore, d'importanza, di estensione, di attività, d'influenza, forza, e potere, di facoltà, la parte spirituale ed interna dell'uomo, si è venuto primieramente a riconoscere e supporre nell'uomo una parte nascosta e invisibile che i primitivi o non supponevano affatto o molto leggermente, e poco distintamente dalla parte visibile e sensibile; poscia a considerarla altrettanto quanto la parte esteriore [...]³²⁸

Ora in proporzione di questa spiritualizzazione delle cose, e della idea dell'uomo, e dell'uomo stesso, è cominciata e cresciuta quella spiritualizzazione dell'amore, la quale lo rende il campo e la fonte di più idee vaghe, e di sentimenti più indefiniti forse che non

³²⁷ Ibid. (p. 269 [1223]).

³²⁸ Ibid. (p. 753 [3910]).

ne desta alcun'altra passione, non ostante ch'esso e in origine, e anche oggidì quanto al suo fine, sia forse nel tempo stesso e la più materiale e la più determinata delle passioni, comune, quanto alla sua natura, alle bestie, ed agli uomini i più bestiali e stupidi ec. e che meno partecipano dello spirito³²⁹.

Secondo Leopardi, la spiritualizzazione delle cose e dell'uomo nell'Illuminismo³³⁰, che portò l'uomo al progresso della "civilizzazione", lo riassume, le sue parti interna ed esterna – ovvero, il suo corpo e il suo spirito – a rapporti di forza, di potere, efficienza ed importanza, a partire dai quali l'uomo era allora concepito. Tale processo di crescente astrazione, che sottrae all'uomo la sua parte corporea e sensibile, lo allontanò dal desiderio di sentirsi vivo, di sapersi consapevole della contraddizione tra essere-per-la-felicità, ma non riuscire a raggiungerla, consapevole della sua finitudine e condizione umana. Si creò, dunque, una fabbrica di illusioni, che nella sua attività incantava e, soprattutto, nascondeva il dolore della vita – è questa la procedura del "civilizzare" stesso, l'astrazione di tutta la condizione umana dell'individuo, allontanandolo da un orizzonte poetico e ri-creatore della vita – questo è il pensiero leopardiano³³¹. Per il Leopardi l'esperienza del dolore non è una privazione, come concepito nei classici illuministi, bensì la forza che motiva e mantiene

³²⁹ Leopardi (2001, p.753 [3911]).

³³⁰ Prete (2006, p. 90-101).

³³¹ Ibid, p. 97.

l'uomo nei sentieri dell'umano, creando una stretta relazione tra “piacere” e “dolore”.

Per il Leopardi il sapere della civiltà ha reso opaca la percezione del vivente, della sua singolarità pulsante e desiderante, e ha sancito un'irremediabile distanza dal naturale: “come abitare la natura in un mondo snaturato” era già un progetto poetico-politico del giovanile *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.³³²

Antonio Prete avverte che nelle riflessioni leopardiane le opposizioni corpo e metafisica, passione, dolore e astrazione, e, ovviamente, poesia e filosofia, gestite dalla “civiltà del sapere”, rappresentano la grande opposizione – cioè ragione e natura. Il corpo passa a non possedere più frammenti della propria origine naturale e diventa, interamente, un'espressione del mondo civilizzato – rigido, devitalizzato, espropriato. La filosofia moderna, criticata da Leopardi (e non la filosofia nel suo complesso, vale ricordare), si presenta in questo progetto come “filosofia in nome della civiltà” e si muove profondamente nell'affermazione della “verità” che rende legittimo questo nuovo corpo, un organismo vivo.

La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità (...)

³³² Prete (2008). Testo in formato elettronico, senza indicazione di pagine.

L'immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento delle passioni, della poesia (...)»³³³.

Secondo Leopardi, l'immaginazione è la forza propellente di ogni produzione di conoscenza, poetica e filosofica, e attraverso questa forza è capace di affermare il potere cognitivo di tale facoltà inventiva e anche di suscitare miti³³⁴. Il poeta italiano cerca di legittimare la poesia come un *sapere*, che conserva una conoscenza sulla natura e sul mondo, respingendo la visione di semplice "illusione"³³⁵, incapace di stabilire un rapporto simbolico. Questo rapporto è possibile solo quando immaginazione è concepita come *pseudos*³³⁶, cioè il falso che gli presta nome e la rende una possibilità, e non una logica.

³³³ Leopardi (2001, p. 430 [2132-33]).

³³⁴ Campos (1969, p. 184).

³³⁵ Si usa la parola non in un senso romantico, che lo stesso Leopardi recuperò e usò come punto di legittimazione per il suo "progetto" letterario, ma nel suo significato ordinario di "inganno", "intuizione". Ricordiamo, però, che l'illusione, intesa come elemento di creazione originale nella poesia, fu ampiamente citata da Leopardi e considerata costitutiva del fare poetico.

³³⁶ Ferraz (2002, p. 118). Maria Cristina Franco Ferraz si riferisce a *pseudos* e metafora, nei loro sensi transvalorati, cioè, intesi come elementi di affermazione della molteplicità, dell'ambiguità, e non della razionalizzazione. In questo caso, sembrano molto evidenti le radici antiche nel pensiero leopardiano, visto che il suo gesto antiplatonico di riabilitazione del significato costruttivo della poesia va verso il solo allora vigente, quello delle opposizioni metafisiche che insisteva a polarizzare il mondo, determinandolo tramite stretti rapporti come essenza/aparenza o vero/falso – la logica della contraddizione. Tale atteggiamento respingeva una logica dell'ambiguità, perché considerata non impegnata alla verità, ovvero con *Lógos*, mostrandosi come la propria immagine – negativa – di *pseudos*. Nella concezione di ambiguità nella Grecia Antica – che fu ripresa e incorporata da Leopardi –, falso e vero si opponevano in maniera supplementare, visto che l'idea di "inganno" non era

Il progetto leopardiano, rispecchiato e costruito dalla constatazione di questa grande opposizione, intende la separazione tra filosofia e letteratura come un processo storicamente determinato e pretende di andare contro la “geometrizzazione” e “matematizzazione” della natura e dell’uomo stesso, e celebrare finalmente la sua unità. L’universalità di questi “saperi” avrebbe abolito, secondo Leopardi, i limiti che separavano uomo e riflessione, oltre ad ampliare il concetto di quest’ultimo, e per concretare ed espandere tale progetto, Leopardi fa uso dell’immaginazione come forza motrice, trainante della produzione riflessiva – sia poetica che filosofica, *dichtendes Denken* [pensiero poetico] e *denkende Dichtung* [poesia pensante]³³⁷ – rivolgendosi alla pratica di un poeta-filosofo, ovvero, alla versatilità della poesia stessa come pensiero.

concepita in senso negativo bensì in una dinamica di complementarità, con il valore di un *libero gioco*. Il rapporto tra scrittura e immaginazione si svolge in un “inconscio” – secondo l’idea di movimento naturale dell’uomo –, che viene rappresentato dall’impulso costitutivo dell’uomo per l’arte. Attraverso la scrittura, è possibile rendere l’irreale reale, il non-essere essere, cioè trasfigurare *pseudos* in materia e realtà poetica. Cf anche Prete (2006, p. 71).

³³⁷ Prete (2006, p.87; Nunes (2007, p.19). La nota lettura che Heidegger fece di *Mnemosyne* di Hölderlin in *Che cosa significa pensare?*, discute sul tempo di crisi dell’uomo, con la fine delle “illusioni”, la mancanza di Dio, il declino dei valori, la morte delle “favole antiche”, che lo portano al profondo, all’abisso. Per superarlo, secondo la lettura di Heidegger, non bisogna invocare la filosofia o la poesia, o una nuova attività a queste ultime, ma promuovere l’incontro di entrambi esercizi riflessivi, un dialogo che disarticoli il potere della *ratio* – con il suo compito di miglioramento dell’uomo, ricerca della

Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. (...) Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare³³⁸.

Il contributo dell'immaginazione alle attività del filosofo e del poeta è chiarissimo nel passo di Leopardi: “la vena delle similitudini” è capace di svelare rapporti tra le cose ed è un'attività di entrambi le forme di conoscenza, quella poetica e quella filosofica. Permette di superare gli ostacoli imposti dalla *ratio* illuminista, stabilendo un collegamento tra il pensare e il vivere, tra la ragione e il corpo.

Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale (...) che dicendo essere

perfezione e espropriazione delle passioni e illusioni (NUNES, 2007, p. 23-24). Anche Friedrich Schlegel si riferisce all'esercizio del poeta-filosofo nei suoi frammenti: “O filósofo poetizante, o poeta filosofante, é um profeta. O poema didático deveria ser e também ter disposição de se tomar profético”. E in nota dice ancora Schlegel: “Profeta é todo filósofo poético e todo poeta filósofo” (SCHLEGEL, 1997, p. 91, 194, edizione brasiliana).

³³⁸ Leopardi (2001, p.350 [1650]).

insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio. Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura. L'essere effettivamente, e il non potere in alcun modo esser felice, e ciò per impotenza innata e inseparabile dall'esistenza, anzi pure il non poter non essere infelice, sono due verità tanto ben dimostrate e certe intorno all'uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sola felicità, dannoso a se stesso e suo proprio inimico. Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo³³⁹.

Nell'ultimo passo, Leopardi rivela l'inadeguatezza e la contraddizione che oppongono lo svolgere della vita e la conoscenza della vita. E la ragione, insufficiente nella sua ricerca di risposte dogmatizzatrici, stabilisce principi che gestiscono l'inafferrabilità della natura. Essa risponde con opposizioni, pone l'uomo di fronte alla propria origine, alla sua condizione costitutiva – cioè, pura contraddizione. L'impotenza della ragione e l'interpretazione della forza del naturale sono elementi del progetto di *Zibaldone di pensieri*, in cui la teoria del corpo e la censura dei rapporti esistenti portano alla

³³⁹ Leopardi (2001, p. 817-8 [4099-4100]).

critica di un modo di concezione e di conoscenza del mondo. Per il Leopardi, conoscere la contraddittoria natura significa conoscere se stesso, e l'immaginazione e la passione giocano un ruolo importante nell'avvicinare *pathos* e *logos*, che nel corpo dell'uomo si intrecciano.

Le considerazioni leopardiane analizzate vanno aldilà di un'estetica sensista in voga nel Settecento e promuovono un'adesione tra filosofia e letteratura, che fino a quel momento non era stata concepita tra i critici e i letterati italiani. L'innovazione del pensiero leopardiano consiste nella rottura delle barriere e dei limiti imposti alle conoscenze, ovvero, ai saperi, dalla *ratio* illuminista, proponendo una nuova visione e concezione delle forme di conoscenza nel Romanticismo italiano.

Referenze Bibliografiche:

CAMPOS, Haroldo de (1969). "Leopardi: teórico da vanguarda" In: **A arte no horizonte do provável**. Perspectiva, São Paulo, 1969.

CROCE, Benedetto. **Poesia e non poesia**. Bari: Laterza, 1964.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Milano: Einaudi Scuola, 2008.

HEIDEGGER, Martin. “O que quer dizer pensar?” In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Edições Vozes, n/d.

LEOPARDI, Giacomo. **Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura ou Zibaldone di pensieri**. E-book, 2001 [1921-1924], disponível em http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leopardi/pensieri_di_varia_filosofia_etc/pdf/pensie_p.pdf.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PRETE, Antonio. **Il pensiero poetante**. Milano: Feltrinelli, 2006.

_____. **Sull’antropologia poetica di Leopardi**. XII Convegno a cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani: Relazione introduttiva. Recanati, 23 settembre 2008, consultado em http://www.unigalatina.it/index.php?option=com_content&view=article&id=81:sullantropologia-poetica-di-leopardi&catid=34:critica-letteraria&Itemid=71, em 02/08/2012.

PUPPO, Mario. **Poética e critica del Romanticismo italiano**. Roma: Edizioni Studium, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo, Iluminuras, 1997.

STORIA, RACCONTO E PROGRESSO CIVILE NELL'OPERA DI ANDREA CAMILLERI

Giuseppe Marci³⁴⁰

Ripubblicando *Il corso delle cose* (Sellerio, 1998), Andrea Camilleri (Porto Empedocle, 1925) volle aggiungere una nota nella quale spiegava come e qualmente fosse diventato, trent'anni prima, autore di quel suo primo romanzo e come per un decennio avesse cercato di pubblicarlo, fino a giungere, nel 1978, a farne un'edizione che era circolata solo in "qualche copia semiclandestina" (CC145).

Dico questo, in apertura, per due motivi. Il primo è che, dovendo qui dar conto, in una sintesi estrema, del *fenomeno Camilleri*, ovvero della storia di uno scrittore che, intorno alla sessantina, è diventato celebre, in Italia e nel mondo, arrivando a piazzare praticamente ogni titolo della sua vasta produzione in cima alle classifiche delle vendite italiane e a farlo tradurre in molte lingue, credo sia giusto spiegare come quel non comune successo non sia il

³⁴⁰ Professore ordinario di Filologia Italiana, Università degli Studi di Cagliari. Ha curato il volume *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004.

frutto dell'imponderabile caso, a prescindere dalle qualità dell'autore, ma che quelle qualità sono state coltivate a lungo, nell'esercizio paziente dell'elaborazione scrittoria e nell'affinamento di uno strumento linguistico del tutto personale.

Il secondo motivo è che anche io, nel mio piccolo, debbo *mettere le mani avanti*, come l'autore fa in quella nota. E mi spiego. Nel 2012, quando i cortesi organizzatori di questo I Colloquio Internazionale di Italianistica dell'UFC hanno voluto invitarmi, nel contempo mi hanno affidato un compito quasi impossibile: mi hanno chiesto, cioè, di presentare, nel tempo di 45 minuti, l'opera di Andrea Camilleri a un pubblico che vive lontano dall'Italia; ma ama quella terra, la cultura, la lingua e la letteratura che vi fioriscono.

Una persona saggia avrebbe rifiutato l'incarico, mentre io, temerariamente accettandolo, ho pensato di chiedere aiuto allo stesso autore. Avrei voluto da lui una breve nota, una dichiarazione di poetica, un cenno alla cultura del Brasile, che sarebbe stato appropriato perché Camilleri ricorda di essersi occupato, nella sua multiforme attività, di cinema brasiliano.

Invece – e con grande generosità – ci ha concesso molto di più, suggerendomi di porgli una serie di domande alle quali ha voluto rispondere. È nata così l'intervista che il professor Rafael Ferreira ha poi tradotto in portoghese, pubblicata in questo libro. Nel frattempo, lavorando alla preparazione di questo intervento, ho riletto

l'introduzione scritta da Nino Borsellino per il volume de *I Meridiani Mondadori* che raccoglie le *Storie di Montalbano* (2002). Ora debbo dire che Borsellino è stato, in anni ahimé da molto trascorsi, mio professore di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Cagliari. I vecchi maestri occorre rispettarli, ma anche un poco temerli, perché sono severi, ammoniscono e sgridano, anche a distanza di tempo. Sembravano indirizzate proprio a me le parole con le quali lo studioso, a proposito di quanti si rivolgono a Camilleri e lo intervistano, precisa: "e anche lo strumentalizzano"³⁴¹.

Sono quindi obbligato a *mettere le mani avanti* e a discolparmi: non intendevo strumentalizzare il nostro scrittore. Volevo da lui, e credo di averlo avuto (ma su questo chi legge sarà giudice), un sostegno per l'attuale, difficile impresa: dobbiamo, in maniera concisa, illuminare davanti ai nostri occhi la composita immagine dell'Italia di oggi e di quella di ieri, la storia civile, sociale e letteraria di un popolo che ha raggiunto l'unità nazionale solo centocinquanta anni fa, venendo da vicende travagliate e dolorose, da secolari subalternità verso potenze straniere, da ricchissimi confronti culturali; forte per una tradizione letteraria di assoluto valore, ma segnato dalla frattura esistente fra la lingua letteraria e quelle dell'uso quotidiano,

³⁴¹ Borsellino (2002, p. XV).

diverse a seconda delle aree geografiche che formano il nostro magnifico Paese.

In questo quadro dobbiamo inserire l'opera di Andrea Camilleri, e cioè quella di uno scrittore che *esordisce* a sessant'anni (ma da giovane era stato poeta e per tutta la vita regista teatrale e televisivo) con romanzi scritti in una lingua *inventata* che nessuno ha mai sentito parlare, se non nella sua città, o meglio nella casa in cui è nato e all'interno del suo nucleo familiare. Epperò, naturalmente le cose non sono tanto semplici, perché quella lingua pretesa familiare, in realtà ha subito un processo di elaborazione, per cui si può perfino sostenere, come fa Nunzio La Fauci, che la voce narrante dei libri di Camilleri "ha un impianto tradizionale, l'impianto della lingua italiana letteraria perenne, l'unica che il lettore italiano comune ancora percepisce come tale"³⁴².

Come se ciò non bastasse, dobbiamo fare i conti con una inesauribile prolificità, con un *ritmo di produzione* che stupisce (e rende diffidente una parte della critica letteraria), con un successo di pubblico raramente visto prima, in Italia (questo aumenta la diffidenza) e, infine, con un'articolazione formata dai *romanzi storico-civili* e dai *romanzi gialli* di cui è protagonista un investigatore, il commissario Salvo Montalbano, che da personaggio letterario si è poi

³⁴² La Fauci (2001, p. 162).

trasformato in *star* televisiva per una fortunata serie poliziesca capace di raccogliere un pubblico imponente.

Come possiamo comprimere tutto questo nello spazio assegnato?

Forse chiedendo un filo conduttore all'intervista: con un'ultima precisazione. Ho cercato di porre domande che non fossero frutto di una mia visione interpretativa e, quindi, non *strumentalizzassero* l'intervistato portandolo sul terreno e verso le concezioni dell'intervistatore, ma derivassero dalla volontà di far risaltare le caratteristiche di un'opera che va inquadrata in un ampio contesto storico e culturale, nei vasti scenari letterari frequentati da Camilleri, lettore attento e competente, nel gusto di raccontare, con le parole dette, scritte e messe in scena, che lo ha accompagnato nei suoi primi ottanta anni che vanno verso i novanta.

Quanto alla domanda iniziale, relativa all'attuale situazione politica italiana, va precisato che non deriva da un gusto personale e *politico* dell'intervistatore, ma dalla consapevolezza che i romanzi di Camilleri, anche quando sono ambientati nella seconda metà dell'Ottocento, hanno una tensione *civile* che giunge fino al presente. In aggiunta, vi ho voluto condensare il senso degli interrogativi che ho raccolto qui, nel corso del nostro primo incontro del 2011, quando al termine delle mie lezioni e di quelle tenute dalla professoressa Paola Piras, gli studenti e i professori dell'Universidade

Federal do Ceará hanno mostrato curiosità e interessi che riunivano insieme l'amore per la cultura e la sollecitudine per la vita sociale degli Italiani.

Amore e sollecitudine che troviamo in quel primo titolo ricordato, *Il corso delle cose*, neanche tanto dissimulati all'interno di un racconto investigativo già caratterizzato da sapienza costruttiva, scelte stilistiche e linguistiche, rappresentazioni di una visione del mondo che poi impareremo a riconoscere, ritrovandole sviluppate nella produzione successiva. Nel romanzo, infatti, “appaiono molteplici marche qualificanti della maniera attuale di Camilleri, tuttavia con significative incertezze, dovute per lo più a una ancora malsicura compenetrazione tra italiano e dialetto”³⁴³. Ma, quel che da subito colpisce, è che qui il maresciallo incaricato delle indagini, oltre alle competenze proprie di chi ricerca un assassino o l'autore di un'intimidazione mafiosa, deve possedere i sottili strumenti dell'antropologo che studia i modi di essere di una collettività: “i siciliani, che hanno fama di non parlare, in realtà parlano, a mezza voce, cifrati, ma parlano, basta saperli interpretare” (CC 28); deve sapersi calare in un mondo, conoscerlo e capirlo. Un po' come, dopo di lui, farà Salvo Montalbano, secondo un metodo investigativo che Camilleri così definisce:

³⁴³ Novelli (2002, p. LXXX).

Montalbano è un poliziotto vero, uno sbirro vero che non fa mai un'indagine astratta. Conduce sempre un'indagine sul *territorio* che cerca di conoscere. Può essere un paese, un rione, un quartiere, una famiglia dentro la quale si è svolto un determinato fatto di sangue. Vuole capire. Vuole interpretare i codici di comportamento di quella famiglia, di quel rione, di quel paese, perché altrimenti l'indagine non gli riesce. È un poliziotto che ha bisogno di concretizzare. Pensa a Simenon, quando colloca l'osservazione di Maigret dal punto di vista del morto, è semplicemente strepitoso. Chi infatti, meglio della vittima, comprende l'ambiente che lo circonda? (LP 376)

Il 1980 è l'anno in cui apparve *Un filo di fumo*, “una sorta di *cantata* buffa, corale”, come scrive Salvatore Silvano Nigro³⁴⁴. Il romanzo, pubblicato da Garzanti (e ripubblicato da Sellerio, 1997), racconta di un vapore che si avvicina al porto, per ritirare un carico di zolfo che non c'è più nel magazzino di chi lo aveva in consegna, e di quel che avviene a terra, nell'ansiosa ricerca di una soluzione possibile che sembra divenire sempre più improbabile; fino al colpo di scena finale.

Qui, per la prima volta, Camilleri, nella nota finale, informa il lettore su un *stimolo*, senza il quale il racconto non sarebbe nato: “Lo spunto di *Un filo di fumo* me lo diede un volantino anonimo, trovato tra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto” (FF 123).

³⁴⁴ Nigro (2004, p. XV).

A suscitare il racconto de *La strage dimenticata* sarà, invece “un solo documento, incontrovertibile” (SD 69), l’elenco dei 114 morti di quella strage che impongono all’autore di ricordarli e, per *La stagione della caccia*, “i due volumi dell’*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*, stampati da Cappelli nel 1968” (SC 153). La *Nota* che chiude *Il birraio di Preston* ribadisce il concetto:

L’Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876), che non è quella di Franchetti e Sonnino, ma quella parlamentare, venne pubblicata dall’editore Cappelli di Bologna nel 1969 e subito si rivelò per me una vera miniera. Da domande, risposte, osservazioni, battute contenute tra le centinaia e centinaia di pagine sono nati il romanzo *La stagione della caccia*, e il saggio *La bolla di componenda*. Questo nuovo romanzo allunga il debito. (BP 235)

Dunque, Camilleri – che aveva dichiarato: “non ho testa di storico” (SD 69) – con la storia fa i conti nei romanzi fin qui citati, e continua a farli, ad esempio, ne *La concessione del telefono* che nella nota in seconda di copertina spiega:

Nell’estate del 1995 trovai, tra vecchie carte di casa, un decreto ministeriale (che riproduco nel romanzo) per la concessione di una linea telefonica privata. Il documento presupponeva una così fitta rete di più o meno deliranti adempimenti burocratico-amministrativi da farmi venir subito voglia di scriverci sopra una storia di fantasia (l’ho terminata nel marzo del 1997). *La concessione* risale al 1892, cioè a una quindicina d’anni dopo i fatti che ho contato nel *Birraio di Preston* e perciò qualcuno potrebbe domandarmi perché mi ostino a

pistiare e a ripistiare sempre nello stesso mortaio, tirando in ballo, quasi in fotocopia, i soliti prefetti, i soliti questori, ecc. Prevedendo l'osservazione ho messo le mani avanti. La citazione ad apertura del libro è tratta da *I vecchi e i giovani* di Pirandello e mi pare dica tutto.

Ecco, la domanda è proprio quella che qui ci stiamo ponendo: perché *pistia* e *ripistia* sulla stessa storia, che poi è quella degli anni in cui l'Italia si formava, la mia Sardegna si univa al Piemonte in *perfetta fusione* (1847), si combattevano le guerre d'Indipendenza (1848 e 1859), Garibaldi compiva la spedizione dei Mille (1860) e le regioni d'Italia decidevano di unirsi (o, piuttosto, venivano *annesse*) al Regno di Sardegna che diveniva, così, Regno d'Italia (1861); con tutto quel che è successo di poi, quando, fatta l'Italia, venne il momento di fare gli Italiani?

Prima di cercare, nell'intervista, una possibile la risposta, occorre fermarsi – stando attenti a non trasformarci nei “critici letterari bisognosi di facili appigli geoculturali” di cui parla La Fauci³⁴⁵ – su Pirandello, tornare indietro a Verga (al “magistero verghiano, tappa cruciale della riduzione delle distanze linguistiche tra narrazione e dialogato”³⁴⁶) e De Roberto, andare avanti nel tempo verso Tomasi di Lampedusa e Sciascia (memorabile il suo racconto *Il Quarantotto*), ovvero a studiare tutti quegli scrittori siciliani i cui racconti – pur nella

³⁴⁵ N. LA FAUCI, *op. cit.*, p. 156.

³⁴⁶ M. NOVELLI, *L'isola delle voci*, cit., p. LXXII.

varietà dell'ispirazione e delle generali visioni – elevano il caso della loro terra a simbolo di una vicenda nazionale che si è svolta diversamente da come avrebbe potuto, tradendo, nel suo nascere, la speranza che aveva generato e che avrebbe dovuto continuare ad alimentare.

Sta scolpito (o almeno dovrebbe) nella coscienza civile dell'Italia il passo de *I vecchi e i giovani* di Pirandello che Camilleri cita in apertura de *La concessione del telefono*:

E qual rovinio era sopravvenuto in Sicilia di tutte le illusioni, di tutta la fervida fede, con cui s'era accesa alla rivolta! Povera isola, trattata come terra di conquista! Poveri isolani, trattati come barbari che bisognava incivilire! Ed eran calati i continentali a incivilirli: calate le soldatesche nuove, quella colonna infame comandata da un rinnegato, l'ungherese colonnello Eberhardt, venuto per la prima volta in Sicilia con Garibaldi e poi tra i fucilatori di Lui ad Aspromonte, e quell'altro tenentino savojardo Dupuy, l'incendiatore; *calati tutti gli scarti della burocrazia*; e liti e duelli e scene selvagge, e la *prefettura* del Medici, e i tribunali militari, e i furti, gli assassinii, le grassazioni, orditi ed eseguiti dalla nuova polizia in nome del Real Governo; e falsificazioni e sottrazioni di documenti e processi politici ignominiosi: tutto il primo governo della Destra Parlamentare! E poi era venuta la Sinistra al potere, e aveva cominciato anch'essa con provvedimenti eccezionali per la Sicilia; e usurpazioni e truffe e concussioni e favori scandalosi e scandaloso sperpero del denaro pubblico; *prefetti*, delegati, magistrati messi al servizio dei deputati ministeriali, e clientele spudorate e brogli elettorali; spese pazze, cortigianerie degradanti; l'oppressione dei vinti e dei lavoratori, assistita e protetta dalla legge, e assicurata l'impunità agli oppressori... (CTL 11)

Ecco, tutto questo è contenuto nella definizione di “scrittore italiano nato in Sicilia” (TD 123) che Camilleri dà di se stesso: una “dichiarazione di principio – dice nella nostra intervista –, pur con tutte le critiche, che sono evidentissime nei miei romanzi cosiddetti storici, non verso l’Unità ma verso i modi in cui l’Unità venne realizzata”. Ovverosia verso la scelta, compiuta dopo l’Unità, di trattare tutto il Sud d’Italia – e le isole – “come una colonia e niente di più”.

Ma è sull’aggettivo *cosiddetti* (“i miei romanzi cosiddetti storici”) che vorrei ora fermare l’attenzione. Può derivare da un moto di modestia – Camilleri non dimentica Manzoni (anzi *I promessi sposi*, primo romanzo storico italiano e la *Storia della Colonna infame* sono ben presenti nel suo orizzonte letterario) e, ne *Il birraio di Preston*, si diverte a citarlo in maniera esplicita e maliziosa: “la svinturata arrispose” (BP 148) – o, piuttosto, dalla consapevolezza che nella sua poetica l’equilibrio fra *vero storico* e *invenzione fantastica* può essere infranto.

Così accade ne *Il re di Girgenti* (2001), che fa i conti con la storia, anche puntigliosamente evocando date e trattati, ma *vola* come un aquilone sulle ali della fantasia.

Che questo romanzo abbia, in primo luogo per il suo autore, un rilievo particolare, lo comprendiamo da quel che lui stesso dice, quasi in una confessione resa a Marcello Sorgi e pubblicata nel

2000, quindi prima che *Il re di Girgenti* giungesse alle stampe: “il libro che scrivo da sei anni a questa parte [...] è un tentativo di liberarmi da alcuni, non problemi, ma voglie mie personali di racconto”. E, poco oltre:

Questo per me era un tentativo di dare un'idea della morte, volevo spingere di più il pedale, poi non ce l'ho fatta o non ho voluto, non so. Però le situazioni di questo tipo io le cospargo un po' qua e là, senza avere il coraggio – ancora – di metterle assieme. Sto provando a metterle assieme nel libro di cui ti parlavo prima, che si intitolerà, se non cambierò idea, *Il re di Girgenti*. Certi incubi miei, certe cose mie personali, finora mi è mancato il coraggio di scriverle, di esprimerle fino in fondo sapendo che poi saranno lette. (TD 90-91)

I tempi (insolitamente) lunghi dell'elaborazione, l'esplicita volontà di sperimentare se e come sia possibile raccontare quel che finora non ha osato mettere sulla pagina, “una sorta di visionarietà continua che mi piglia sempre più frequentemente” (TD 90): sono segnali della specifica fisionomia di questo romanzo *storico* che poi, per stessa dichiarazione dell'autore, dalla storia, quasi per intento programmatico, si distacca. Nella *Nota* conclusiva, a proposito della scarsità di documenti sulla vicenda del contadino Zosimo, leggiamo:

Tutte queste omissioni, distrazioni, tergiversazioni non fecero che confermarmi nel proposito di scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata. Le poche pagine che non sono di fantasia il lettore le riconoscerà agevolmente. (RG 448)

Ha ragione Borsellino, quando dice che Camilleri “intinge la penna nei calamai e negli inchiostri di don Lisander”³⁴⁷ e di molti altri autori; si fa giocoliere “con il pastiche e i travestimenti”, “prestigiatore del linguaggio” e “falsario della letteratura”³⁴⁸; “simula un romanzo storico”³⁴⁹. E tutto questo per costruire la favola – impossibile nella realtà, ma necessaria nella sfera delle concezioni ideali – del contadino che capeggia la rivolta popolare contro i potenti, sovverte un ordine da millenni costituito e all’apparenza immutabile, “imbraccia una bandiera che ha per simboli araldici falce e zappone”³⁵⁰, detta le leggi “di una riparatrice giustizia sociale. Con una costituzione incisa sul tronco di un sorbo: a sancire l’abolizione della nobiltà, la redistribuzione delle terre per una ineguaglianza discreta, l’eliminazione della milizia nella necessità della pace”³⁵¹.

Ci sono molti punti di contatto fra i *romanzi storici* e i *gialli* di cui è protagonista il commissario Montalbano.

Camilleri – anche lui, come molti suoi personaggi, *gran tragediaturi* – costruisce ampie messinscene che ammaliano con la loro ricchezza barocca, avvincono il lettore e lo portano in giro in un vasto mondo letterario di fascinante seduzione. Mescolano, in un

³⁴⁷ N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. XLIX.

³⁴⁸ Ivi, p. XLVII.

³⁴⁹ Ivi, p. XLVIII.

³⁵⁰ S. S. NIGRO, *op. cit.*, p. LI.

³⁵¹ *Ibidem*.

gioco ardito, la commedia e la tragedia, l'alto e il basso; stravolgono i generi letterari; contaminano le lingue; generano accostamenti impensabili, come quello fra Snoopy e Karl Marx che campeggia ne *Il birraio di Preston*: “Era una notte buia e tempestosa” e “C'è un fantasma che s'aggira per l'Europa”. Ma la notte buia è, come si sa, quella della ragione e il fantasma che s'aggira per l'Europa è il socialismo scientifico cui si poteva anche sperare, fra Otto e Novecento, di affidare il compito di dare un ordine razionale, e giustizia sociale, al mondo.

Il comunismo, dunque: ma a Montalbano, che compare nel primo romanzo della serie, Fazio non dice: “Dottò, io l'ho sempre pensato: lei comunista è”? (FA 165).

Molte volte Andrea Camilleri ha spiegato (e anche nella nostra intervista richiama) le differenze che distinguono il processo di elaborazione dei romanzi *storici* e dei *gialli*:

Io tra il '92 e il '93 avevo già scritto *Il birraio di Preston*, praticamente dopo *La stagione della caccia*; ma mi ero accorto di una cosa: che il mio procedimento di scrittura, non so se fosse normale o anomalo, comunque consisteva in questo. Siccome i miei racconti nascevano tutti da ricerche e da dati storici, io cominciavo a scrivere partendo dalla cosa che mi aveva colpito. Scrivevo quell'episodio e attorno, per cerchi concentrici, centripeti, mi veniva il romanzo. Quindi quella parte iniziale che avevo scritto finiva per essere collocata a metà, alla fine, non sapevo dove. Sai, come forme di galassie, di nebulose che sono allungate. [...] Io però avevo dei dubbi rispetto a questa forma, e quindi per un

certo periodo l'ho accantonata. Mi chiedevo: tu che ne hai scritti due partendo dai punti che più ti piacevano, sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z nell'ordine in cui poi il lettore lo vedrà stampato? E poi: sì, ma che scrivo? Così rinviamo. Fino a quando mi soccorre Sciascia, il ricordo di un suo consiglio dato in giorni lontani. Quando mi aveva spiegato: la gabbia più vera per uno scrittore è il romanzo giallo. (TD 72-73)

Due anni dopo questa dichiarazione, conversando con Renata Colomi e Antonio Franchini sul tema *Alcune cose che so di Montalbano*, Camilleri ritorna sull'argomento e specifica meglio, soprattutto spiegando la genesi dei romanzi di Montalbano, così che Franchini opportunamente queste affermazioni riporta nella *Cronologia* premessa ai due volumi dei Meridiani:

C'è infine un aspetto che riguarda soprattutto il mio modo di lavorare. Quando scrivo un romanzo che non sia un giallo, l'inizio per me non coincide mai con il capitolo primo. Ciò che io scrivo per primo può diventare, in corso d'opera, il capitolo settimo o l'ottavo. Siccome si tratta di romanzi storici, la cosa che comincio a scrivere per prima è la frase, l'aneddoto, il nucleo del fatto che più mi ha colpito. Può darsi che nel corso della scrittura la parte con cui ho cominciato venga a sistemarsi poco dopo l'inizio o al centro o addirittura verso la fine; è una sorta di ellisse con una pupilla mobile, che si sposta di continuo insieme alla scrittura. Nel giallo non è mai così, in tutti i gialli il capitolo primo è il capitolo primo e l'ultimo è l'ultimo. Allora, mi dissi quando incominciai, vediamo se sono capace. Mi sono dato un compito. il primo Montalbano, *La forma dell'acqua*, è nato così, è partito come un'esercitazione, come una forma di autodisciplina di scrittura... Il giallo è l'onestà. Al punto che, quando scrivo un Montalbano, io controllo anche il linguaggio, non lo estremo mai, mi astengo dalle sperimentazioni linguistiche alle quali

indulgo volentieri nei romanzi storici; e questo lo faccio per non sovraccaricare il lettore di altre difficoltà oltre quelle della trama. (SM CLIX)

Viene da chiedersi se le differenze relative al genere letterario e ai processi di elaborazione, oltre che gli ambiti cronologici, in linea di massima distinti fra un'età storica e quella contemporanea in cui investiga Montalbano, separino totalmente i due filoni della produzione camilleriana o, al contrario, esistano punti di contatto, anche significativi.

Una risposta possiamo trovarla in quella scena de *Il birraio di Preston* che costituisce una sorta di incunabolo della figura, dei pensieri, delle metodologie (talvolta poco ortodosse) di Salvo Montalbano: se vale quel che abbiamo appena letto (“io tra il '92 e il '93 avevo già scritto *Il birraio di Preston*, praticamente dopo *La stagione della caccia*”); o, piuttosto, una “citazione”, come scrive Nigro, se vale l'ordine di pubblicazione che vede prima l'uscita de *La forma dell'acqua* (1994) e poi quella de *Il birraio di Preston* (1995). Come che sia, ciò che conta è che il delegato Puglisi, che ne *Il birraio di Preston* indaga, ed “è un po' il nonno di Montalbano” (TD 97), abbia in comune con lui la “compassione per le vittime del destino” e costruisca analoghe “messinscene di pietà”³⁵².

³⁵² Ivi, p. XXXVII.

La scena è questa: il fumo provocato dall'incendio del teatro ha sorpreso una coppia di amanti che hanno avviato una relazione tanto disdicevole quanto innocente. Ciò che appare agli occhi del delegato Puglisi forma un quadro chiaro, e la sorella della donna morta si dispera: "Doviva essiri la prima volta, diligà. La prima e ultima volta". Quel che segue è un commento che favorisce le riflessioni e le battute successive dei due personaggi:

La prima volta. La prima, dopo cinque anni di vedovanza strettamente osservata, tanticchia di felicità pagata a prezzo di vita. – Ma che minchia di giustizia c'è nelle cose di Dio e della terra? – si domandò Puglisi senza raprire bocca. Come se gli avesse leggiuto nella testa, Agatina gli fece eco. – Ma che giustizia è? Ora me soro paga non sulamente con la so vita ma magari con l'onore! (BP 125)

È questa la molla che fa scattare nella mente del delegato il bisogno di ristabilire la giustizia: non quella formale degli atti e delle procedure dell'indagine, ma quella sostanziale di chi si interroga non tanto sulle cose di Dio, quanto su quelle della terra, e vorrebbe che andassero diversamente da come vanno. Perciò – non potendo riavvolgere il nastro, in un esistenziale *rewind*, per dare una seconda e diversa occasione ai due poveri morti – deve assumere il ruolo di chi non teme la responsabilità di modificare la scena perché almeno l'onore sia salvo. Il delegato Puglisi lascia sola la donna nella cucina, va nella camera da letto per compiere il suo lavoro. Quando torna,

dice: “Aggiustai tutto” (BP 126). E spiega: “Io tutto questo triatro lo sto facendo solo perché non mi pare giusto” (BP 127).

Anche il Maigret di Simenon, puntigliosamente giunto a comprendere come si sono svolti i fatti, sceglie (alle volte e per una somma di ragioni sulle quali qui non è necessario soffermarsi) di non darne conto al giudice istruttore e alle carte processuali. Fino a consentire che un omicida *innocente* non paghi per la sua colpa, come avviene ne *L'inspecteur Cadavre* (1944).

Scelgo questo, fra tutti i possibili esempi, per l'interesse rappresentato dal fatto che nel romanzo il commissario Maigret opera insieme ad un antagonista il quale, in effetti, è il suo doppio rovesciato: l'ex ispettore Justine Cavre, “uomo intelligente, peraltro, forse il più intelligente che Maigret avesse conosciuto nella polizia. Aveva pressappoco la sua stessa età, e a dire il vero era un po' più istruito: se avesse perseverato nella carriera, probabilmente sarebbe diventato commissario prima di lui”³⁵³. Sennonché Cavre, per “alcune scorrettezze gravi”, aveva dovuto lasciare la polizia e aprire un'agenzia di investigazioni. Come investigatore privato lo troviamo a Saint-Aubin mentre svolge un ruolo opposto e contrario rispetto a quello di Maigret. Il commissario cerca di capire come sia morto il giovane Albert Retailleau e Cavre deve evitare che ci riesca, l'uno interroga i testimoni

³⁵³ Simenon (1999, p. 12).

e l'altro li suborna; entrambi cercano le prove: ma uno per offrirle alla giustizia, l'altro per distruggerle; Maigret vuole arrivare all'accertamento della verità, Cavre la vuole nascondere.

Quel che importa qui notare è che tuttavia – e non solo in questa indagine – lo sforzo teso alla ricostruzione degli eventi non produce un esito processuale. Maigret vince la personale sfida con Cavre, nel senso che riesce a ricostruire gli avvenimenti, individua il colpevole dell'omicidio e gli fa rendere piena confessione: ma non lo porta davanti al giudice e consente che prosegua libero la sua vita. Il commissario adotta, cioè, un personale criterio di valutazione; soppesa i pro e i contro; si fa giudice, in sostanza, con potere assoluto di vita o di morte. Da “commissario a dio”, potremmo dire, per usare le parole che, come vedremo, Livia rivolgerà a Montalbano. E questa, a rigore di logica, è *scorrettezza* grave almeno quanto quelle che avevano portato all'allontanamento dell'ispettore Cadavre dalla polizia. O forse più. Eppure, l'uno è il rappresentante della legge, l'altro no; l'uno è – come tale l'autore lo presenta e il lettore lo percepisce – *tutore dell'ordine*, mentre l'altro agisce per interessi privati; Maigret è dalla parte del giusto (che deriva da *jus*, ‘diritto’), mentre il povero Cavre sa bene di non esserlo, e detesta perciò Maigret, considerandolo “un altro se stesso, una copia ben riuscita della propria persona”³⁵⁴.

³⁵⁴ Ivi, p. 85.

È il tema del doppio, del *second self* che accompagna ogni uomo, della sottile linea di confine che divide i comportamenti in positivi o negativi. Ciascun uomo non supera quella linea una sola volta, decidendo in che campo stare per il resto della vita, ma, momento per momento, sceglie quale sia l'azione più coerente con il modello ideale di sé.

Il delegato Puglisi (antenato o *citazione* di Montalbano), come Maigret, per una ragione superiore rispetto alla norma che è chiamato ad applicare, decide di violare la legge.

Colpisce che il verbo francese *arranger* – che ricorre ne *L'inspecteur Cadavre* – possa essere reso, come fa Fabrizio Ascari, con *aggiustare*, proprio lo stesso verbo utilizzato dal personaggio di Camilleri: “Aggiustai tutto”, dice Puglisi. E Maigret: “Un vaso aggiustato non è mai come un vaso intatto, ma è pur sempre un vaso, no?”³⁵⁵; e, più avanti:

– C'è un'espressione che mi sembra la più orrenda di tutto il vocabolario, colto o popolare che sia, un'espressione che mi fa sobbalzare e digrignare i denti ogni volta che la sento... Sa qual è? -- No -. – *Tutto si aggiusta!* – Stava arrivando il treno, e nel fragore crescente Maigret gridò: – Vedrà che tutto si aggiusterà...
–³⁵⁶.

³⁵⁵ Ivi, p. 150.

³⁵⁶ Ivi, p. 152-153.

Tout s'arrange. Resta solo da considerare quale sia la ragione per la quale Maigret *aggiusta*, a suo modo, la faccenda: i motivi, in estrema sintesi, sono tre: il primo dipende dal fatto che, giunto all'acme del processo di comprensione delle cose, egli sa tutto del piccolo paese e dei suoi abitanti, non solo gli atti, ma anche i pensieri più riposti: "Era una sorta di Padreterno"³⁵⁷; il secondo è la convinzione che "se la giustizia degli uomini fosse perfetta", per il vero responsabile "il carcere a vita sarebbe troppo poco"³⁵⁸, ma così non è, e l'unico a pagare, nel caso in questione, sarebbe il colpevole materiale che, in realtà, è solo una vittima; il terzo è che "*Loro* sono forti, come tu dici... Si tengono bordone a vicenda"³⁵⁹. *Loro* sono i potenti, la classe dirigente del paese che avrebbe la possibilità, comunque, di *aggiustare* la faccenda (tutte le faccende), a proprio vantaggio. Di sicuro, Maigret *comunista non è*, percepisce, tuttavia, in ciò un *vulnus* sostanziale della giustizia e, di conseguenza, un danno sociale, per cui si assume la responsabilità di agire a modo suo.

Ma è tempo di arrivare a Montalbano, infine. A *La forma dell'acqua* che è il primo romanzo della serie: qui, come Camilleri spiegherà, Montalbano è solo una *funzione*, non un personaggio completo: "Allora scrissi il secondo della serie che è *Il cane di terracotta*

³⁵⁷ Ivi, p. 118.

³⁵⁸ Ivi, p. 144.

³⁵⁹ Ivi, p. 152.

più che altro per riuscire a definire il personaggio. Questa è stata la vera nascita di Montalbano” (TD 75).

Certo, ne *La forma dell'acqua*, il personaggio, per dirla con Camilleri, ha “un piede alzato”, è in cammino per diventare quello che diventerà, titolo dopo titolo, nella sequenza seriale nella quale non solo “la composizione della diversità della squadra del commissariato è stata una sorta di felice invenzione che mi ha permesso delle variazioni sul tema che non credevo potessero essere possibili”, ma anche quella *mobilità* del protagonista è una felice invenzione che ne consentirà la crescita.

In questa sede interessa soltanto ricordare che *comunista* è (o almeno tale sembra a Fazio, suo sottoposto) e che, nell'ultima battuta del romanzo dichiara di non essere *onesto* perché, come il delegato Puglisi, ha modificato i dati per far quadrare i conti di quella che egli è convinto sia la giustizia sostanziale.

Ma, prima di avviarci alla conclusione del ragionamento, anche perché allo sviluppo del personaggio, come già ricordato, la nostra intervista fa cenno, occorrerà almeno notare che la *vera nascita* di Montalbano non avviene solo ne *Il cane di terracotta*, ma si rinnova di titolo in titolo e il personaggio si definisce – da *Il ladro di merendine* a *La lama di luce*, forse il più drammatico – per una valenza tragica che lo segna, tanto sul piano personale e privato, quanto su quello professionale e pubblico.

Voglio dire, e solo per quella parte che è funzionale alla presente occasione (più in generale concordando con Novelli che sottolinea “la maestria nello sfruttare le opportunità offerte dalla struttura seriale”³⁶⁰) che già ne *La forma dell’acqua* sono presenti due temi destinati ad avere sviluppi futuri.

Il primo, e più evidente, è quello del rapporto con la fidanzata Livia.

Il secondo mostra Montalbano da piccolo, “scolaro murrituso, scarso di studio” (FA 145), in contestazione del vecchio insegnante di religione, cui chiederà scusa mentalmente trent’anni dopo. E, per altro, il questore di quel primo romanzo è una figura paterna che per il commissario costituisce un evidente punto di riferimento. Inizia così il racconto dentro il racconto costituito dal contrasto fra padre e figlio che apparirà in tutta evidenza ne *Il ladro di merendine* (1996) e si riproporrà molte volte, mostrando un vuoto che il commissario cerca di colmare in modi diversi, riconducibili allo schema dell’incontro con l’anziano professore Liborio Pintacuda, il quale conclusivamente gli dice: “Quando si deciderà a crescere, Montalbano?” (LM 234).

È quello che Borsellino ha chiamato “il tema dell’orfano. Duplice e a specchio”³⁶¹.

³⁶⁰ M. NOVELLI, *op. cit.*, p. LXXVIII.

³⁶¹ N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. XLIX.

Anche prima di perderlo, Montalbano non aveva padre. E già sentiva, dolorosamente proiettata dagli anni dell'infanzia sul presente, la perdita della madre. Tant'è vero che a François disperato per la scomparsa di Karima dice:

“Tu persi a me matri ch’era macari cchiù nicu di tia”, e si capiscono, perché l’adulto non ha dimenticato il pianto sconcolato di certe notti, con la testa sotto il cuscino perché suo padre non lo sentisse; la disperazione mattutina quando sapeva che non c’era sua madre in cucina a preparargli la colazione o, qualche anno dopo, la merendina per la scuola. Ed è una mancanza che non viene mai più colmata, te la porti appresso fino in punto di morte. (LM 155-156)

L’ampia architettura narrativa che Camilleri costruisce romanzo dopo romanzo, così come lo ha privato del padre priverà Salvo anche del figlio che François sarebbe potuto essere e non è stato. Fino alla tragica scena di *Una lama di luce* (2012) quando di fronte al lembo della camicia con le iniziali F. ed M. che lui stesso aveva regalato a François “l’ultima vota che l’aviva abbrazzato”, “le gamme gli si ficiro di ricotta, cadì agginucchiuni” (LL 258).

La morte di François è (almeno al momento in cui ci occupiamo del tema) l’elemento che risolve la crisi più grave nel lungo rapporto con Livia.

Il personaggio della fidanzata è presente, come abbiamo visto, fin dal primo titolo della serie. Ed ha già il compito di sviluppare una sorta di controcanto critico, di mettere in discussione i

comportamenti di Salvo, di conoscere e di giudicare, spesso con severità, atteggiamenti, comportamenti e azioni che a lei vengono rivelati, mentre magari non traspaiono nella sfera pubblica e ufficiale.

È per questo suo ruolo narrativo che deve pronunciare una frase tanto importante che rimbalza dal primo al terzo romanzo “– Ti sei autopromosso, eh? – domandò Livia dopo essere rimasta a lungo in silenzio. – Da commissario a dio, un dio di quart’ordine, ma sempre dio” (FA 171).

Compito ingrato, potremmo dire, quello di Livia, almeno in questo caso: perché l’affermazione, apparentemente vera, nella sostanza non lo è. E tuttavia lo stesso Montalbano sembra crederci se, in conclusione di indagine ammette: “Aveva voluto agire come un dio, aveva ragione Livia, ma quel dio di quart’ordine alla sua prima, e, sperava, ultima esperienza, ci aveva indovinato in pieno” (FA 171).

Che non sia del tutto persuaso lo dimostra il fatto che ne *Il ladro di merendine*, anche qui in un bilancio conclusivo affidato a una lunga lettera indirizzata a Livia, torna sulla questione e puntualizza:

Tu una volta mi rimproverasti una certa mia tendenza a sostituirmi a Dio, mutando, con piccole o grandi omissioni e magari con falsificazioni più o meno colpevoli, il corso delle cose (degli altri). Forse è vero, anzi certamente lo è, però non credi che questo rientri anche nel mestiere che faccio? (LM 242)

In effetti egli sa bene di non essere *Dio*, artefice del creato e dell’ordine morale che lo governa (o almeno dovrebbe). Sa di essere

un funzionario dello Stato, il cui compito consiste nel vigilare perché quell'ordine (riguarda pure la vita pubblica) non venga violato. Certo, occorre dire che anche il colonnello Lohengrin Pera, ne *Il ladro di merendine*, è convinto di essere un servitore dello Stato, anzi pensa che entrambi lo siano, tanto che Montalbano deve bruscamente precisare: “Io e lei abbiamo concezioni diametralmente opposte su che cosa significhi essere servitori dello Stato, praticamente serviamo due Stati diversi”. (LM 217)

Qui, come ognuno comprende, si aprono scenari socio-politici vastissimi; per cui dovremo rimandare ad altra occasione il piacere di osservare dettagliatamente l'affascinante e composito sentire politico degli italiani e come, in quel contesto, il protagonista dei romanzi investigativi di Camilleri si situa.

Certo egli esplica una personale *recherche* che può essere riassunta nella frase: “voglio conoscere la verità” (PR 245). Si tratta di un bisogno assoluto, che supera le pur importanti esigenze sociali cui abbiamo fatto cenno, lo proietta in una dimensione interiore sofferta e finisce col metterlo in contrasto con il ruolo professionale e i doveri che ne derivano. O, talvolta, lo fa sentire responsabile per colpe che sono dell'istituzione – di una parte del suo quadro dirigente – come avviene ne *Il giro di boa* (2003), quando Montalbano si sente *tradito* per quello che è successo a Genova, durante il G8 e, in una drammatica telefonata con Livia, dichiara di aver “sempre fatto il [suo]

mestiere con onestà. Da galantuomo”; e precisa: “Manco contro il peggior delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l’avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allora sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa lorda” (GB 12).

È una situazione narrativamente produttiva: consente all’autore di delineare un personaggio che si sviluppa e cresce, matura e invecchia misurandosi con la realtà e confrontandola con l’evolversi della propria coscienza. Il soggetto è esplicitamente affrontato, ad esempio, ne *La pazienza del ragno* (2004) in cui Montalbano si chiede: “Può un omo, arrivato oramà alla fine della sò carriera, arribbillarsi a uno stato di cose che ha contribuito a mantiniri?” (PR 250).

L’antico tema del rispetto dei princìpi ritorna, in questo caso, diversamente modulato ma con il significativo richiamo a quella frase pronunciata da Livia ne *La forma dell’acqua*, contrastata, come abbiamo visto, ne *Il ladro di merendine*, ma che continua, evidentemente, a rappresentare un termine di confronto:

Non c’era stata una volta che Livia l’aviva aspramente accusato di agire come un dio minore, un piccolo dio che si compiaciva di alterare i fatti o di disporli diversamente? Livia si sbagliava, non era un dio, assolutamente. Era solo un omo che aviva un personale criterio di giudizio supra a ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. E certe volte quello che lui pinsava arrisultava sbagliato per la giustizia. E viceversa. Allora, era megliu essiri d’accordo con la giustizia, quella scritta supra i libri, o con la propia cuscenza? (PR 238)

Nella bandella del volume Salvatore Silvano Nigro ha commentato: “Il dilemma è da tragedia greca”.

Non abbiamo, ora, la possibilità di approfondire la questione e può essere sufficiente averla posta, vedendola nell’insieme degli elementi che la compongono, gli aspetti privati e quelli pubblici, i personali convincimenti e i generali contesti ai quali, conclusivamente, farei un richiamo citando due passi dell’intervista: il primo è quello in cui lo scrittore si chiede perché, ottenuta l’Unità, il Sud d’Italia sia stato trattato come una colonia:

“Perché all’interno dei vincitori ci furono i vinti”? Non è domanda che abbia valore solo in sede storica e riferita a fatti di centocinquanta anni fa. Il problema è che la società italiana non è mai stata, e non è, una società coesa ma può essere vista anche come un insieme di parti frammentate e contrapposte, ciascuna tesa alla propria affermazione, desiderosa di vincere e convinta, come un antico capo dei Galli, che debba trionfare non l’equilibrio delle norme preposte a regolare la vita associata ma, brutalmente, la legge del più forte: *Vae victis!* Guai ai vinti e, quindi, a quella parte della popolazione che è debole, per censo e peso sociale³⁶².

³⁶² Riferendosi al protagonista della serie televisiva tratta dai romanzi di cui è protagonista Montalbano, Gianfranco Marrone ha scritto: “Il suo obiettivo è semmai quello di difendere una giustizia più ampia e al tempo stesso più concreta, sostanziale più che formale, di tipo etico piuttosto che giuridico. Le azioni malvagie verso i deboli e gli indifesi sono ben più pericolose, secondo lui, che non i crimini legalmente perseguibili” (Marrone, 2003, p. 287).

Significativo, al riguardo, un episodio de *La voce del violino* (1997): lo possiamo comprendere meglio alla luce del secondo passo dell'intervista che intendevo citare, quello in cui Camilleri afferma: "Montalbano continua a difendere democrazia e progresso". Così fa, ne *La voce del violino*, quando Fazio gli comunica che trentacinque operai del cementificio sono stati messi in cassa integrazione, hanno iniziato a protestare e il direttore dello stabilimento ha chiamato la polizia. Montalbano non gradisce che il suo commissariato sia stato coinvolto nella vicenda:

– Tanto, al signor direttore del Cementificio un altro posto glielo trovano. Quelli che restano col culo a terra sono gli operai. E noi li pigliamo a manganellate? –. – Dottore, mi perdoni ancora, ma lei proprio comunista comunista è. Comunista arraggiato è –. – Fazio, tu sei amminchiato su questa storia del comunismo. Non sono comunista, lo vuoi capire si o no? –. – Va bene, ma certo è che parla e ragiona come uno di loro –. (VV 67)

Qui ci dobbiamo fermare, nell'esatto punto in cui potrebbe iniziare un nuovo intervento volto a studiare non tanto le visioni politiche del personaggio Montalbano, quanto piuttosto a commentare le difficoltà che incontra (e che si proiettano anche "nel mestiere che faccio"), il travaglio interiore da cui spesso è segnato di fronte a troppe e palesi storture, la tentazione – che alle volte diviene esigenza – di *aggiustare* una realtà segnata da mille difetti che pregiudicano la funzionalità della cosa pubblica; diminuiscono l'autorevolezza dello Stato; in ultima analisi, arrecano danno alla democrazia e ostacolano

il progresso. Democrazia e progresso dei quali Montalbano, come dice Camilleri, è difensore.

Spero ci sia l'occasione di poterlo fare perché il tema, di grande rilievo per la comprensione dell'opera camilleriana, è importante anche per la più generale conoscenza della civiltà italiana cui danno un non piccolo contributo occasioni come l'attuale e gli studi svolti in terre lontane e separate da un Oceano, ma vicine, per desiderio di conoscenza e amore, al mio straordinario Paese.

Referenze Bibliografiche:

BORSELLINO, N. *Camilleri gran tragediatore*, in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, *Introduzione* di N. Borsellino, *Cronologia* di A. Franchini, Milano: Mondadori, I Meridiani, 2002, p. XV.

CASSA INTEGRAZIONE. Disponivel em <http://www.cassaintegrazione.it/normativa>.

LA FAUCI, N. *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri, in Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Roma: Meltemi, 2001, p. 162.

MARCI, G. Estamos todos na mesma margem do lago. Entrevista a Camilleri. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael;

MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

MARRONE, G. *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Roma: Rai Eri, 2003, p. 287.

NIGRO, S.S. *Le “croniche” di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. Nigro, *Cronologia* di A. Franchini, Milano: Mondadori, I Meridiani, 2004, p. XV.

NOVELLI, M. *L'isola delle voci*, in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, cit., p. LXXX.

SIMENON, G. *L'ispettore Cadavre*. Traduzione di F. Ascari. Milano: Adelphi, 1999, p. 12.

Le opere di Andrea Camilleri e le interviste fattegli da Marcello Sorgi e Saverio Lodato sono individuate con le seguenti sigle:

- | | |
|-----|---|
| BP | <i>Il birraio di Preston</i> , Sellerio, 1995 |
| CC | <i>Il corso delle cose</i> , Sellerio, 1998 |
| CTL | <i>La concessione del telefono</i> , Sellerio, 1998 |
| FA | <i>La forma dell'acqua</i> , Sellerio, 1994 |
| FF | <i>Un filo di fumo</i> , Sellerio, 1997 |
| GB | <i>Il giro di boa</i> , Sellerio, 2003 |
| LL | <i>Una lama di luce</i> , Sellerio, 2012 |
| LM | <i>Il ladro di merendine</i> , Sellerio, 1996 |

- LP *La linea della palma*, Rizzoli, 2002
- PR *La pazienza del ragno* Sellerio, 2004
- RG *Il re di Girgenti*, Sellerio, 2001
- RSC *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. Nigro, *Cronologia* di A. Franchini, Mondadori, I Meridiani, 2004
- SC *La stagione della caccia*, Sellerio, 1994 (prima edizione, Sellerio, “Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura”, 1992)
- SD *La strage dimenticata*, Sellerio, 1997 (prima edizione, Sellerio, “Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura”, 1984)
- SM *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, *Introduzione* di N. Borsellino, *Cronologia* di A. Franchini, Mondadori, I Meridiani, 2002
- TD M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, 2000
- VV *La voce del violino*, Sellerio, 1997

Come citare questo testo:

MARCI, G. Storia, racconto e progresso civile nell’opera di Andrea Camilleri. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

IL TEMPO E I SUOI PERSONAGGI NEI RACCONTI DI DINO BUZZATI

Izabel Cristina Cordeiro Lima COSTA³⁶³

Dino Buzzati, giornalista, scrittore, pittore e poeta italiano, è nato il 16 ottobre 1906, a San Pellegrino, località del Veneto. Autore di libri e articoli premiati, ha tra i suoi titoli: *Barnabò delle montagne*, *Il deserto dei tartari*, *Il segreto del bosco vecchio*, *I sette messaggeri*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, *Sessanta racconti*, raccolta con cui ha vinto il Premio Strega nel 1958 e *Il colombre* da dove abbiamo tratto alcuni dei racconti che compongono il presente lavoro: *Cacciatori di vecchi* e *La giacca stregata*.

Buzzati rappresenta con maestria le angosce dell'uomo contemporaneo e le sue contraddizioni attraverso rappresentazioni semplici del reale di solito cambiando l'ordine stabilito in questo Reale, come nel racconto *Cacciatori di vecchi*. Il clima enigmatico e il linguaggio semplice che permea la sua opera

³⁶³ Ha ottenuto il suo Dottorato in Lingue Neolatine presso l'Universidade Federal de Rio de Janeiro/UFRJ.

favoriscono l'interrogarsi da parte del lettore circa il significato di questi avvenimenti: è veramente invecchiato in una notte?

Questa maniera di caratterizzare la realtà nascondendola per rivelarla e uno studio della percezione del tempo nell'ottica dei personaggi è l'oggetto del presente lavoro.

Il tempo nella narrativa di Dino Buzzati

Nel racconto *Cacciatori di vecchi*, Dino Buzzati ci presenta il personaggio Roberto Saggini che, alla fine di una passeggiata con la sua ragazza, parcheggia la propria macchina alle 2:00 davanti a un bar per comprare delle sigarette e, quando esce, viene inseguito da un gruppo di giovani che cacciano e aggrediscono quelli che chiamano "vecchi". Il racconto finisce con la morte di questo protagonista e con l'improvviso invecchiare del personaggio Sergio Régora, "il capobanda più crudele", leader del gruppo di persecutori.

Ne *La giacca stregata*, l'autore ci presenta un protagonista senza nome che durante una festa riceve da un altro invitato l'indirizzo del signor Alfonso Corticella, "un grande maestro" nell'arte della sartoria a cui aveva commissionato una giacca. Il fatto è che nella giacca c'era qualcosa di speciale; ogni volta che il protagonista metteva la mano nella tasca vuota, la toglieva stringendo una banconota che aveva trovato lì in modo inatteso. Una cosa abbastanza curiosa è che la

quantità di denaro che usciva dalla tasca corrispondeva sempre a un avvenimento tragico e, in teoria, senza relazioni con la situazione: la rapina a una banca oppure a una pensionata, ecc. La conclusione del racconto ha luogo quando il protagonista, non sopportando più il dubbio di essere all'origine di tanti misfatti, decide di distruggere la giacca e, con essa, tutto l'impero costruito attraverso i soldi da questa ricavati.

Cinema e letteratura: un dialogo

Molte sono le possibilità di analizzare il Tempo nella narrativa e molti furono i teorici, nella storia, che si occuparono di ciò. Tra questi crediamo che Paul Ricoeur sia quello che si è dedicato maggiormente allo studio del Tempo dentro la narrativa.

Dunque, già che “nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis”³⁶⁴, faremo una piccola digressione e cominceremo il nostro discorso dalla Settima Arte, il Cinema, nella speranza che essa possa, in qualche modo, illuminare la ribalta dei personaggi della Sesta Arte: la Letteratura

³⁶⁴ Eco (1976, p.67). “Nessuna opera d’arte è in realtà “chiusa” perché ognuna riunisce, nelle sue determinatezze, un’infinità di “letture” possibili”. (La traduzione è nostra).

Alcuni anni fa, nel 2008, la Columbia Pictures lanciò un film di suspense chiamato *Prospettive di un delitto*³⁶⁵. Si tratta di un lungometraggio in perfetto stile americano.

Durante una conferenza sulla lotta al terrorismo mondiale realizzata in Spagna, il Presidente degli Stati Uniti viene colpito da uno sparo assassino. Otto sconosciuti riescono a vedere l'attacco, ma che cosa veramente ognuno di loro ha visto? I minuti che precedono lo sparo vengono rivisti attraverso lo sguardo di ciascun testimone e la realtà dell'omicidio acquista la sua vera forma. Quando si pensa di essere davanti alla risposta, la verità viene svelata.³⁶⁶

Nei primi otto minuti del film lo spettatore è introdotto all'interno di una prospettiva dell'azione di tipo panoramico: la prospettiva di uno che guarda la TV, scoprendo, grazie allo staff giornalistico presente all'avvenimento, che durante una conferenza a Salamanca (Spagna) il Presidente degli Stati Uniti avrebbe fatto un discorso in piazza. Prima di cominciare a parlare, il presidente viene gravemente ferito da due colpi di pistola esplosi dai terroristi che erano lì. Qualche minuto dopo, quando il presidente è già in ambulanza diretto all'ospedale, i terroristi fanno esplodere una bomba sul podio

³⁶⁵ Titolo originale: *Vantage point*.

³⁶⁶ PROSPETTIVE di un delitto. Diretto da: Pete Travis. Hollywood: Columbia Pictures, 2008 [produzione]. 1 film (90 min.), DVD.

dove lui si trovava poco prima, uccidendo e ferendo una decina di persone, inclusa la giornalista che seguiva l'evento.

A questo punto il narratore realizza uno scarto di ventitré minuti nella narrazione. Il film, allora, ricomincia dall'inizio dal punto di vista di Dennis Quaid, la guardia del corpo. E rivedremo un'altra volta tutta la scena, ma adesso da un'ottica interna all'azione.

Passano così altri quattordici minuti di film fino a che siamo invitati a rivedere la scena attraverso lo sguardo del personaggio Enrique, un poliziotto locale, la cosa richiede altri otto minuti.

A questo punto abbiamo già assistito a circa trenta minuti della pellicola e ritorniamo all'inizio, ma questa volta con il personaggio di Forest Whitaker, solitario e curioso turista che nell'ansia di registrare ogni secondo del suo viaggio con la sua videocamera riprende tutto quello che succede attorno a lui.

Questo personaggio ci accompagna nel racconto per circa dodici minuti, vale a dire per l'azione compresa nella sua totalità: avvio, fase intermedia e compimento. Ma non sappiamo ancora nulla!

Il narratore ci inviterà ad altre due regressioni: una dal punto di vista del presidente e l'ultima (che ci condurrà fino alla conclusione della trama) sotto l'attento sguardo dei probabili terroristi.

La costruzione del racconto per flashback non è una novità nel cinema. Si pensi, ad esempio, a *C'eravamo tanto amanti*, di Ettore Scola, i cui personaggi Gianni, Antonio e Nicola si riuniscono per

ricordare la gioventù trascorsa dopo tre decenni di lontananza. Non lo è nemmeno nella letteratura, come testimonia l'esempio de *I Lusíadi*, scritto da Camões, in cui abbiamo una conoscenza più ampia dei personaggi grazie a questa risorsa.

Ma quello che importa veramente nel film sono le varie possibilità di lettura che ci vengono offerte a partire dalla “focalizzazione” scelta ai fini dell'analisi del testo.

Ci sono varie letture di uno stesso avvenimento che ha la sua diegesi di circa novanta minuti, mentre l'azione in sé ha luogo in uno spazio di tempo di circa quaranta minuti. È evidente che le risorse filmiche differiscono molto da quelle letterarie ma le utilizziamo (in particolare questo film) per definire il nostro punto di vista rispetto all'organizzazione del Tempo nei racconti di Dino Buzzati. Il Tempo sarà quello della guardia del corpo attenta a osservare tutto quello che lo circonda, quel che è comune a tutti quanti, ma riuscendo a vedere ciò che lo sguardo comune non percepisce.

Se nel film una stessa situazione può essere percepita in forme diverse, la costruzione del Tempo nella narrativa letteraria può essere osservata attraverso vari prismi.

Carlos Reis, nel suo libro *Dicionário de narratologia*³⁶⁷, scrive che la “condição primordialmente temporal de toda narrativa”³⁶⁸ ha portato vari studiosi a dedicarsi al tema, basandosi soprattutto su romanzieri come Joyce e Proust, per esempio, “que precisamente fizeram do tempo uma categoria central de seus relatos”³⁶⁹. Crediamo che a questo gruppo di scrittori appartenga anche Dino Buzzati.

A partire degli studi elaborati dai ricercatori come Pouillon, Ricoeur, Genette ed altri, Reis ha diviso il tempo narrativo in quattro gruppi, vale a dire:

- Il Tempo della storia – si riferisce all’ordine cronologico degli “eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor”³⁷⁰
- Il Tempo del discorso – si riferisce all’ordine e/o alla velocità che il narratore imprime all’universo diegetico.
- Il Tempo diegetico o storico – è quello in cui gli avvenimenti si situano in un determinato momento

³⁶⁷ Reis; Lopes (2002, p.405-408).

³⁶⁸ “condizione primordialmente temporale di ogni narrazione”. (La traduzione è nostra)

³⁶⁹ “che hanno precisamente fatto del tempo la categoria centrale dei loro testi”. (La traduzione è nostra)

³⁷⁰ “eventi soggetti ad essere datati con maggiore o minore rigore”. (La traduzione è nostra).

storico, è cioè quello che contestualizza storicamente gli avvenimenti narrati.

- Il Tempo psicologico – è quello filtrato dalle esperienze soggettive del personaggio e che può trasformare oppure ridimensionare la rigidità del tempo della storia.

Nel film preso in esame in questo lavoro il tempo della storia è di quaranta minuti circa, contro i novanta minuti del tempo del discorso. Nel racconto *Cacciatori di vecchi* il tempo della storia ha la durata di una notte, mentre il tempo del discorso assorbe sette pagine.

Già nel racconto *La giacca stregata* il tempo della storia non viene definito ma possiamo dedurre che si siano passati mesi, mentre il tempo del discorso riempie quasi sette pagine.

Il tempo del discorso nella pellicola è strutturato in *flashbacks* in modo che esso possa essere presentato attraverso lo sguardo dei personaggi. Nei racconti di Buzzati il tempo del discorso e quello della storia seguono paralleli.

In *Prospettive di un delitto*, il tempo diegético o storico trova la sua ambientazione qualche tempo dopo gli attentati dell'11 settembre 2001. In *Cacciatori di vecchi* non abbiamo una data precisa, ma la frase “[...] I giornali, la radio, la televisione, i film gli avevano dato corda” ci fa pensare a un periodo successivo agli anni Sessanta,

così come nel racconto *La giacca stregata* la datazione non è precisa, ma si può dedurre che anche qui ci troviamo negli anni Sessanta.

Per quanto riguarda il tempo psicologico, il film ha poco da dire. Nei racconti, invece, questo tempo è una presenza quasi tangibile. Grande è la sua influenza – addirittura determinante – nello stupore dei protagonisti, quando essi si rendono conto del tempo, per l'appunto.

Nunes (1988, p.16-26) estende un po' questa relazione, quando ci presenta il concetto di tempo fisico (caratterizzato dall'irreversibilità del tempo e basato nella relazione di causa ed effetto); tempo psicologico (che varia di individuo per individuo e la sua percezione si dà ora in funzione del passato ora in funzione del futuro); tempo cronologico (caratterizzato dal tempo dei calendari – i rituali liturgici, per esempio; e in questo aspetto si collega al tempo fisico); il tempo storico (che delimita gli eventi storici – la rivoluzione industriale, per esempio) e il tempo linguistico (che dipende del punto di vista della narrativa, quello che Genette chiama “focalizzazione”), e puntualizza:

Alinhamos cinco conceitos diferentes – tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do tempo

*histórico e da do tempo linguístico, ambos de teor cultural.*³⁷¹

Tutti questi tempi hanno un rapporto e costruiscono insieme la narrativa letteraria, ma crediamo che uno di essi possa fare un salto semantico e allargare i limiti di una precisa categoria narrativa: il tempo psicologico.

A causa di tutte queste possibilità di lettura del tempo nella narrativa (anzi, soprattutto in ragione di ciò), abbiamo fatto anche la scelta di leggere il tempo al pari di un personaggio potenziale, essendo esso responsabile, a nostro parere, dello straniamento delle protagoniste buzzatiane, quando si accorgono della sua presenza, al termine del testo.

Tempo, tempo, tempo...

*O que é, afinal, o tempo?
Se ninguém me pergunta, sei;*

³⁷¹ Nunes (1988, p. 26). “Abbiamo elencato cinque concetti diversi – tempo fisico, tempo psicologico, tempo cronologico, tempo storico e tempo linguistico – che diversificano una stessa categoria, combinata con la quantità (tempo fisico o cosmico), la qualità (tempo psicologico) o con entrambe (tempo cronologico), quest’ultimo avvicinandosi al primo attraverso l’oggettività e opponendosi alla soggettività del secondo, la cui scala umana differisce da quella del tempo storico e del tempo linguistico, entrambi imbevuti di contenuti culturali”. (La traduzione è nostra).

*Se alguém me pergunta e quero explicar,
Não sei mais.*³⁷²

La citazione di Sant'Agostino ci aiuterà nel tentativo di individuare i temi che ci siamo proposti di prendere in esame.

Come definire il tempo? Come misurarlo? Come parlare di Cronos, che tutto consuma inesorabilmente? Prima tutto cerchiamo di trovare una definizione per il Tempo e, perciò, ricorriamo al Dizionario *Zingarelli*. E troviamo la seguente voce:

tempo¹. [lat. *tĕmpus*, di etim. Discussa: dalla stessa radice indeur. Che significa 'tagliare', col senso originario di 'divisione (del tempo)' (?); sec.XII] **s.m.** **I** Spazio indefinito nel quale si verifica l'inarrestabile fluire degli eventi, dei fenomeni e delle esistenze, in una successione illimitata di istanti. [...] ³⁷³

Ma questa definizione non ci pare essere tanto adeguata per spiegare quello che vogliamo. Perché l'abbiamo trascritta dunque? Nel momento in cui abbiamo conosciuto il pensiero di Norbert Elias, abbiamo deciso di sviluppare la nostra ricerca attraverso i suoi concetti. Nel suo libro *Sobre o tempo* (1998) il sociologo afferma che il Tempo non esiste. Quindi, qual è il senso di proporre una riflessione riguardo al Tempo se questo non c'è? Questa domanda trova risposta già nella introduzione del libro appena citato, quando lo studioso afferma che:

³⁷² Agostinho (2004, p.322). "Io so che cosa è il tempo, ma quando me lo chiedono non so spiegarlo". (La traduzione è nostra).

³⁷³ Zingarelli (2001, p.1863).

Ao examinarmos os problemas relativos ao tempo, aprendemos sobre os homens e sobre nós mesmos muitas coisas que antes não discerníamos com clareza. Problemas que dizem respeito à sociologia e, em termos mais gerais, às ciências humanas, que as teorias dominantes não permitiam apreender, tomam-se acessíveis.³⁷⁴

Poiché vogliamo suggerire una lettura attraverso lo sguardo di Dino Buzzati sull'uomo, cioè sull'uomo stesso davanti al passare del tempo, Elias ci pare essere il teorico più adatto.

Nell'introduzione, già menzionata, il sociologo afferma anche:

Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de quantum específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma "hora" é algo de indivisível³⁷⁵.

³⁷⁴ Elias (1988, p.7). "Quando esaminiamo i problemi relativi al tempo, impariamo sugli uomini e su noi stessi molte cose che prima non vedevamo chiaramente. Problemi che riguardano la sociologia e, in termini più generali, ineriscono alle scienze umane, che le teorie dominanti non ci permettevano di apprendere, sono adesso accessibili". (La traduzione è nostra).

³⁷⁵ (Ibid, p.7). "I fisici a volte dicono di misurare il tempo. Si servono di formule matematiche nelle quali il tempo svolge un ruolo di quantum specifico. Ma il tempo non si lascia vedere, toccare, sentire, assaporare né respirare come un odore. C'è una domanda che continua ad attendere una risposta: come misurare una cosa che non

“Os relógios não medem o tempo?”, si chiede Elias e, in seguito, afferma che se gli orologi permettessero di misurare qualcosa questo non sarebbe il tempo invisibile, ma “algo perfeitamente passível de ser captado, como a duração de um dia de trabalho ou de um eclipse lunar, ou a velocidade de um corredor na prova dos cem metros”³⁷⁶.

Scrive che gli orologi sono processi fisici normalizzati dalla società, che li ha divisi “em seqüências-modelos de recorrência regular, como as horas ou os minutos”. Afferma che essi “são dispostos de maneira a se integrarem, por exemplo, através do deslocamento de ponteiros num mostrador em nosso mundo de símbolos”³⁷⁷.

Elias dice anche che il cronometraggio è una simbologia per i rapporti umani:

O primeiro passo em direção a uma resposta é relativamente simples: a palavra “tempo”, diríamos, designa simbolicamente a relação que um grupo humano, ou qualquer grupo de seres vivos dotado de

si può percepire attraverso i sensi? Una “ora” è qualcosa di indivisibile”. (La traduzione è nostra).

³⁷⁶ (Ibid, p.7). “Gli orologi non misurano il tempo? [...] qualcosa perfettamente possibile di essere percepito come la durata di un giorno di lavoro o di un’eclissi lunare, oppure la velocità di uno che fa la corsa dei cento metri”. (La traduzione è nostra).

³⁷⁷ (Ibid, p.16). “In sequenze-modello di ricorrenza regolare, come le ore o i minuti. [...] sono disposti in modo da integrarsi, per esempio, attraverso lo spostamento della lancetta nel quadrante nel nostro mondo di simboli”. (La traduzione è nostra).

uma capacidade biológica de memória e de síntese, estabelece entre dois ou mais processos, um dos quais é padronizado para servir aos outros como quadro de referência e padrão de medida³⁷⁸.

[...] outros afirmam que o tempo é uma maneira de captar em conjunto os acontecimentos que se assentam numa particularidade da consciência humana, ou, conforme o caso, da razão ou do espírito humanos, e que, como tal, precede qualquer experiência humana. Descartes já se inclinava para essa opinião. Ela encontrou sua expressão mais autorizada em Kant, que considerava o espaço e o tempo como representando uma síntese *a priori*. [...] Numa linguagem mais simples, ela se limita a dizer que o tempo é como uma forma inata de experiência e, portanto, um dado não modificável da natureza humana.”³⁷⁹

In realtà il tempo non passa, e, “considerado do ponto de vista sociológico, o tempo tem uma função de coordenação e integração”³⁸⁰. Usiamo l’orologio per fissare convenzioni sociali come

³⁷⁸ (Ibid, p.40).

³⁷⁹ (Ibid, p.9). Il primo passo verso una risposta è relativamente semplice: la parola “tempo”, diremmo, designa simbolicamente la relazione che un gruppo umano, o qualche gruppo di esseri viventi dotati di una capacità biologica di memoria e di sintesi, stabilisce tra due o più processi, uno dei quali è standardizzato per servire agli altri come quadro di riferimento e modello di misura.[...] altri affermano che il tempo è una maniera di raccogliere insieme agli avvenimenti che si basano in una particolarità della coscienza umana, o secondo il caso, della ragione oppure dello spirito umano, e che come tale, precede qualsiasi esperienza umana. Cartesio già si inclinava verso questa opinione. Questa idea ha trovato la sua maggiore espressione in Kant, che considerava lo spazio e il tempo una sintesi *a priori*. [...] In un linguaggio più semplice, ciò significa che il tempo è come una forma innata di esperienza e, dunque, un dato non modificabile della natura umana. (La traduzione è nostra).

³⁸⁰ (Ibid, p.45). Considerato dal punto di vista sociologico, il tempo ha una funzione di coordinamento e integrazione. (La traduzione è nostra).

le riunioni, le cene, gli incontri vari. La misura del tempo è divenuta, dunque, un modo per unire le persone ai loro affari in modo sincronizzato.

Dalla nascita l'essere umano inizia un processo di evoluzione continua, ininterrotta e irreversibile. Abbiamo un periodo della prima infanzia che va fino ai sette anni circa; dopo, la seconda, che finisce ai quattordici anni, quando comincia il periodo dell'adolescenza; e, infine, la maturità. Attualmente abbiamo la fase che, in Brasile, si chiama "migliore età" e comprende gli anni che vanno oltre i sessanta.

[...] Assim, muitos não conseguem impedir-se de ter a impressão de que é o próprio tempo que passa, quando, na realidade, o sentimento de passagem refere-se ao curso de sua própria vida e também, possivelmente, às transformações da natureza e da sociedade³⁸¹.

Il tempo diventa, quindi, il combustibile di questa paura – la paura dell'invecchiare, del deterioramento dei corpi, della morte – e ogni anno che passa, principalmente a partire della maturità, l'uomo lotta incessantemente per allungare la sua vita, essere più produttivo, creare di più; e, nell'ansia di un'utilizzazione piena del tempo che non si ferma mai, che non si riesce a controllare, dedica parte delle sue

³⁸¹ (Ibid, p.22). [...] Così, molti non riescono a sfuggire all'impressione che sia il tempo stesso a passare, mentre, in realtà, il sentimento del passaggio si riferisce al corso della vita e anche, possibilmente, alle trasformazioni della natura e della società. (La traduzione è nostra).

ricerche scientifiche allo scopo di trovare nuove formule per mantenersi in salute, conservando la forza della gioventù.

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... *O fim de tudo*. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a *morte*³⁸².

Bauman afferma che la morte è terrificante in quanto invendibile. E scrive:

Cada evento que conhecemos ou de que ficamos sabendo – *exceto a morte* – tem um passado assim como um futuro. Cada um deles – *exceto a morte* – traz a promessa escrita em tinta indelével, ainda que em letras mínimas, de que a trama ‘continua no próximo capítulo’.³⁸³

³⁸² Bauman (2008, p.44). Irreparabile... Irremediabile... Irreversibile... Irrevocabile... Impossibile da cancellare o da guarire... Il punto senza ritorno... La fine... Il massimo... *La fine di tutto*. Esiste soltanto un evento a cui si possono attribuire tutte queste qualifiche integralmente e senza eccezione. Un evento che rende metaforica ognuna delle altre applicazioni di questi concetti. L'evento che gli conferisce il significato primordiale – intatto, senza manomissioni né diluizioni. Questo evento è la *morte*. (La traduzione è nostra).

³⁸³ (Ibid, p. 44). Ogni evento che conosciamo o di cui ci rendiamo conto – *eccetto la morte* – ha sia un passato sia un futuro. Ogni evento – *eccetto la morte* – porta la promessa scritta con inchiostro indelebile,

Ma la Morte non lascia speranza, è inappellabile.

Il non accettare la fine della vita ha permesso la creazione di una serie di miti e rituali intorno alla morte lungo la storia dell'umanità. La cultura egizia è una delle maggiori, forse la maggiore, rappresentante del culto della morte attraverso la costruzione delle sue enormi piramidi, attraverso le sue tecniche di mummificazione e con la particolareggiata fornitura al morto di tutto quello che potrebbe avere bisogno dopo il risveglio nell'altra vita. Già nel Medioevo la morte poteva essere vista come una specie di liberazione dell'individuo che, quando si rendeva conto del suo avvicinamento, donava i propri beni o parte di essi alla Chiesa perché i suoi peccati fossero perdonati, meritando così di entrare nel Paradiso.

Se o destino funerário escapou à alternativa do tudo ou nada do Paraíso ou Inferno, foi porque cada vida de homem já não era vista como um elo do Destino, mas como uma soma de elementos graduados, bons, menos bons, maus, menos maus, fazendo jus a uma apreciação diferenciada, e resgatáveis porque tarifáveis. Sem dúvida, não é por acaso que a intercessão em favor dos defuntos apareceu ao mesmo tempo que os penitenciais em que cada pecado era avaliado e a pena fixada em consequência. As indulgências, as missas e orações de intercessão foram para os mortos do século IX o que as

anche se a lettere minuscole, che l'intreccio 'continua nel prossimo capitolo'. (La traduzione è nostra).

penitências tarifadas eram para os vivos: passou-se do destino coletivo para o destino particular³⁸⁴.

Con il passare del tempo (che non passa!), già nel basso Medioevo, i culti e riti cambiarono ma l'attesa della morte continuava a disturbare e ad avere un carattere tetto, un sapore di *saudade* impossibile da esorcizzare. Il colore nero, da allora, esprime un valore negativo, che rimanda alle ombre della notte misteriosa, agli incanti, alla solitudine, alla tristezza e anche alla morte. Non per caso, in Occidente, il lutto è rappresentato dal colore nero.

Embora o uso do preto fosse geral no século XVI, ele ainda não se impusera aos próprios reis, nem aos príncipes da Igreja. O preto tem dois sentidos: o caráter sombrio da morte, que se desenvolve com a iconografia macabra, mas principalmente a ritualização mais antiga

³⁸⁴ Ariès (1981, p.165). Se il destino funerario è scappato all'alternativa del tutto o niente del Paradiso o dell'Inferno, questo è successo perché ogni vita umana non era più vista come un collegamento del Destino, ma come una somma di elementi graduati, buoni, meno buoni, cattivi, meno cattivi, facendo giustizia di un apprezzamento differenziato, elementi da riscattare perché tariffabili. Senza dubbio, non è per caso che l'intercessione in favore dei morti ha avuto luogo nello stesso momento in cui sono apparsi i penitenziari nei quali ogni peccato era valutato e la pena stabilita in conseguenza. Le indulgenze, le messe e le preghiere di intercessione furono per i morti del secolo IX quello che le penitenze fatturate erano per i vivi: si è passato del destino collettivo per il destino particolare. (La traduzione è nostra).

do luto; a roupa preta expressa o luto e dispensa a gesticulação mais pessoal e mais dramática.³⁸⁵

La morte e la paura che essa causa all'essere umano, i suoi miti e i suoi rituali hanno sofferto varie modifiche lungo il tempo, ma l'unica cosa immutabile è il silenzio che la morte lascia, un silenzio che nessun rumore al mondo riesce a interrompere.

Possiamo concludere che l'uomo ha paura della morte perché crede che il tempo, passando, deteriori il corpo; dunque, ha paura, perché ragiona, perché ha piena coscienza del deterioramento, come scrive Ivan Domingues:

Na *Introdução às Ciências do Espírito*, afirma Dilthey que a intuição do efêmero é a primeira forma de que se reveste a experiência humana do tempo e que como um enigma acompanhou ela a trajetória da humanidade desde as épocas mais recuadas. No limiar desta intuição originária, encontrava-se segundo ele a própria experiência da corruptibilidade da natureza, da fragilidade da existência, da precariedade das instituições sociais, cujo conjunto atestava, mais além da caducidade das coisas, a ação implacável do tempo, com o ciclo do nascimento, crescimento e morte. O resultado foi que os homens desde cedo, ao experienciarem a ação do tempo, foram levados a buscar explicações que

³⁸⁵ (Ibid, p.176). Ancorché l'uso del nero fosse impiegato da tutti nel secolo XVI, esso non si era imposto né ai re né ai principi della Chiesa. Il nero ha due sensi: il carattere oscuro della morte, che si svolge con l'iconografia macabra, ma principalmente la ritualizzazione più antica del lutto; l'abbigliamento nero manifesta il lutto e dispensa la gesticolazione più personale e più drammatica. (La traduzione è nostra).

dessem sentido a essa experiência, sem que, todavia, o enigma do tempo fosse decifrado ou ficasse de todo resolvido. [...] não é tanto a intuição do efêmero, mas antes a sua negação, a procura de um elemento permanente, a busca de um ponto fixo que permitisse aos homens a evasão do tempo e os colocasse ao abrigo de sua ação corrosiva.³⁸⁶

Considerazioni finali

Quando Dino Buzzati fa il proprio ingresso nella vita letteraria italiana, lo scenario socio-politico dell'epoca, dominato da un forte attrito tra gli intellettuali che appoggiano il fascismo (1922-1945) e quelli che attaccano il regime, non offre spazi alla sua produzione.

³⁸⁶ Domingues (1996, p.17-18). Nel libro *Introdução às Ciências do Espírito*, Dilthey afferma che l'intuizione dell'effimero è la prima forma di cui si vale l'esperienza umana del tempo e che come un enigma ha seguito la traiettoria della umanità dalle epoche più remote. Nel limite di questa intuizione originaria, si trovava secondo lui la propria esperienza della corruttibilità della natura, della fragilità dell'esistenza, della precarietà delle istituzioni sociali, il cui insieme attestava, oltre la caducità delle cose, l'azione implacabile del tempo, con il ciclo di nascita, crescita e morte. Il risultato è che gli uomini da sempre, quando provano l'azione del tempo, sono portati a cercare spiegazioni che diano senso a questa esperienza, senza che, tuttavia, che l'enigma del tempo venga decifrato oppure resti del tutto risolto. [...] non è tanto l'intuizione dell'effimero, ma prima la sua negazione, la ricerca di un elemento permanente, la richiesta di un punto fisso che permetta agli uomini l'evasione del tempo e li metta al rifugio dalla sua azione corrosiva. (La traduzione è nostra).

Ciò si deve, probabilmente, al suo non coinvolgimento politico e, ancora, alla sua non filiazione all'estetica realistica che caratterizzava quel periodo e serviva come veicolo ideologico di resistenza.

Dino Buzzati, controcorrente rispetto al suo tempo, come abbiamo affermato nel paragrafo precedente, opta per una estetica non realistica che si avvicina all'onirico e all'insolito, ricca di problematiche che investono ogni essere umano. Tuttavia, la critica ha ignorato Buzzati oppure non ne ha saputo scorgere le peculiarità.

Soltanto dopo la sua morte nel 1972, le opere di Buzzati timidamente hanno iniziato a ottenere studi accademici e la maggioranza di questi studi cercava di avvicinarlo alla narrativa fantastica e/o all'estetica surrealista.

Per ragioni di originalità, abbiamo deciso valutare in questo lavoro il modo in cui Dino Buzzati ha trattato la questione del tempo diegetico e psicologico nella costruzione della propria narrativa invece di riproporre, seguendo la maggioranza dei critici, considerazioni sulla presenza della montagna, sui richiami autobiografici oppure della presenza del fantastico nell'opera dello scrittore.

La lettura della produzione poetica di Buzzati ci ha dato l'opportunità di riflettere, benché nello spazio limitato di un articolo, sulle questioni che si riferiscono alla paura. Il che ci ha altresì stimolato

a effettuare delle ricerche sul Tempo – la misurazione dello spazio tra la vita e la morte che costituisce per tutti un fenomeno perturbante. La cosa, infine, ci ha permesso di effettuare un approccio con la Morte, l'inevitabile fine di tutto quello che esiste al mondo.

I personaggi di Buzzati sono angosciati perché consapevoli del passare del tempo e, in concomitanza a ciò, rivedono le loro attitudini per tutta la vita. L'autore, senza affiliarsi all'estetica del Realismo, consegna ai suoi protagonisti le preoccupazioni della vita quotidiana e le sue inquietudini, principalmente quelle che riguardano tutto ciò che non si può controllare.

Ne siano esempio questioni quali il sentimento di svuotamento dell'essere davanti alle futilità della vita, come nel caso del racconto *Il borghese stregato*; l'inefficacia di una famiglia (oppure del popolo) che si lascia dominare come in *I topi*; la paura di affrontare l'ignoto, ancora lo conosciamo, come succedeva in *Una goccia* e in *Ombra del Sud*; l'angoscia davanti alla fine inappellabile della vita come si può verificare in *Sette piani* e così via. Tali problematiche, infatti, colpiscono l'uomo di qualsiasi società e su di esse Buzzati poeticamente ci invita a riflettere.

Per concludere, rileviamo che l'opera poetica di Dino Buzzati si presenta come una fontana inesauribile, ancora poco esplorata, di questioni relative alla vita, alla morte, alla paura e al Tempo. E, infine, dichiariamo qui la nostra intenzione di poter

contribuire con i risultati del presente studio alle ricerche realizzate nel campo degli studi letterari italiani, incentivando lo svolgimento di altri lavori nell'area di italianistica.

Referenze Bibliografiche:

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Vol. I. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Trad. Carloa Aalberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUZZATI, Dino. **Il colombre**. Milano: Mondadori, 2002.

DOMINGUES, Ivan. **O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976; p. 67.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PROSPETTIVE di un delitto. Diretto da: Pete Travis. Hollywood: Columbia Pictures, 2008 [produzione]. 1 film (90 min.), DVD.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

ZINGARELLI, Nicola. **Lo Zingarelli – vocabolario della lingua italiana**. Milano: Zanichelli, 2001, p. 1863.

Come citare questo testo:

COSTA, I. C. C. L. Il tempo e i suoi personaggi nei racconti di Dino Buzzati. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

DIVINA COMMEDIA: RAPPORTO TRA IL TESTO LETTERARIO E L'ILLUSTRAZIONE DEL CANTO VIII DELL'INFERNO

Linda Salette Miceli FERREIRA³⁸⁷

Questo saggio presenta una parte della mia *dissertação* di *mestrado* sullo studio del Canto VIII del libro *Inferno*, della *Divina Commedia*³⁸⁸, di Dante Alighieri (1265 – 1321), e l'illustrazione di questo canto fatta da Sandro Botticelli (1445 – 1510).

L'autore del brano di poesia che sarà analizzato in questo paragone tra il testo e l'immagine è Dante Alighieri. Si tratta di un autore di grande prestigio, essendo stato uno scrittore di grande influenza tanto per la cultura italiana quanto per quella occidentale. La sua è stata una vita movimentata, avendo egli scritto opere importanti e di grande peso e avendo egli avuto una partecipazione attiva nella politica di Firenze, città in cui abitava insieme alla famiglia.

³⁸⁷ È dottoranda in Letteratura Italiana all'Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

³⁸⁸ Alighieri (2010).

Il suo legame con la politica era molto intenso, appartenendo a uno dei partiti politici della sua epoca, quello dei “Guelfi Bianchi”. A causa delle lotte politiche tra i “Guelfi Bianchi” e i “Guelfi Neri”, i “Bianchi” furono espulsi di Firenze e, facendo parte dell’élite fiorentina di quegli anni, Dante fu esiliato dalla sua città natale nel 1302, appunto, grazie alle sue scelte politiche nella vita pubblica.

Il poeta fiorentino cominciò la sua opera più conosciuta la *Divina Commedia* in esilio, e la divise in tre parti: l’*Inferno*, il *Purgatorio* ed il *Paradiso*. Nel 1309, portò a termine il suo primo libro, l’*Inferno*, anni dopo, nel 1313, finì il *Purgatorio* e, nel 1321, nell’anno della sua morte, concluse l’ultimo, il *Paradiso*.

Questa e altre opere di Dante erano conosciute già nel Duecento. Va poi tenuto presente che circa 750 manoscritti dell’opera dantesca sono stati effettivamente realizzati e catalogati durante il Trecento e il Quattrocento, fatto che indica la circolazione delle opere dantesche oltre il suo tempo, per dirla con Ferroni (1992, p.110).

Uno dei primi copisti dell’opera letteraria di Dante fu Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), il quale realizzò tre copie della *Commedia*. È opportuno rilevare l’importanza di Boccaccio per la divulgazione dell’opera dantesca, visto che fu lui ad aggiungere l’aggettivo *Divina* alla *Commedia*. In tal modo il nuovo titolo fu integrato all’originale soltanto nel Cinquecento italiano.

È possibile constatare che tra le Cantiche della *Divina Commedia*, l'*Inferno* è quella che fu illustrata e dipinta di più da artisti di tutto il mondo e forse il fatto è probabilmente dovuto alla plasticità delle descrizioni di questa parte del poema, anche se il testo dantesco è complesso nella sua forma e nella presentazione dei personaggi.

Riguardo l'importanza di Dante per la letteratura italiana, Ferroni (1992, p. 93) dichiara: "DANTE ALIGHIERI sintetizza le tendenze essenziali della letteratura del secolo XIII e crea allo stesso tempo modelli determinanti per tutta la letteratura italiana".

Secondo Ferroni, Dante, nella sua opera più conosciuta e famosa, la *Divina Commedia*, articola la lingua italiana su livelli stilistici distinti, generando un ricco spazio letterario, come ancora non era stato visto in nessun'altra opera letteraria europea di quell'epoca. Inoltre, il poeta approfitta della sua opera per rivelare i segni della crisi che attraversava l'Europa del Trecento. In questo modo, la densità storica che la sua poesia possiede rende possibile un'interpretazione dell'esistenza ascetica e dei valori morali cristiani del periodo medievale. A proposito, Ferroni (1992, p. 111) afferma che:

D'altra parte, è la stessa forza dell'invenzione poetica a conferire realtà alla «narrazione» delle varie tappe del viaggio e dei personaggi incontrati. I significati vanno comunque ben al di là di una narrazione «fantastica». Per il poeta il suo viaggio è anzitutto un percorso di rendizione e riscatto, un'operazione ascetica che conduce alla verità e alla salvezza. Ma nello stesso tempo vuole offrirsi, secondo i canoni della letteratura morale

medievale, come immagine esemplare di ogni esperienza umana.

La *Divina Commedia* si presenta complessa per quei lettori che non conoscono il contesto medievale e, per capirla meglio, è necessario fare uno studio parallelo, sui personaggi presentati nel testo, permettendone una migliore comprensione. Occorre aggiungere che molti dei personaggi dell'opera poetica appartenevano all'ambiente socio-politico frequentato da Dante in vita e ciò che si percepisce dagli elementi storici è il giudizio centrato sulla conoscenza del mondo della sua epoca, ossia, del Duecento.

Ancora, sulla questione dell'importanza di quest'opera letteraria, Cataldi & Luperini (1994, p. XXV) affermano:

La *Commedia* è opera fortemente *unitaria* soprattutto per due ragioni: ha una organicità narrativa (è la storia di un viaggio avventuroso, con un ben individuato protagonista); ha una coerenza tematica (è la descrizione dell'oltretomba cristiano). Ed è opera *totale*, anche, in quanto affronta una materia (quella dell'aldilà e della salvezza eterna) che implica necessariamente, nella prospettiva cristiana, il coinvolgimento di tutte le questioni delle quali la mente umana è capace.

La suddetta affermazione mette in evidenza la singolarità di questo poema e anche le sue caratteristiche stilistiche che si riferiscono al fatto che i versi furono scritti in terza rima o terzina, un'invenzione di Dante medesimo, che scelse anche l'uso

dell'endecassillabo in tutta l'opera. Reynolds (2011, p. 172) afferma che:

Versos em branco não eram usados em uma escrita vernacular. Dante amava rimar, *concatenatio pulchra* (“acoplamento bonito”), como ele dizia. A rima também é um auxílio à memória e uma produção contra omissões e alterações por copistas.³⁸⁹

Così, è noto che Dante si occupava già delle questioni relative al linguaggio nelle sue opere e la perfezione con la quale scriveva generò anche una nuova struttura, come detto prima, diventando così noto e singolare poeta.

La parte scelta del Progetto di Dissertazione del Master è stata specificamente il XV secolo, periodo del Rinascimento italiano e momento in cui l'opera dantesca fu ripresa dall'artista Sandro Botticelli. È necessario sottolineare che gli artisti che s'ispirarono alla *Divina Commedia* come, per esempio, Sandro Botticelli, nel XV secolo, Gustave Doré, nel XIX secolo, e altri che non occorre elencare, realizzarono le loro opere artistiche ispirate da quest'opera letteraria e nella maggioranza dei casi, furono finanziati da qualche mecenate che

³⁸⁹ “Versi in bianco non erano utilizzati nella scrittura volgare. Dante amava rimare, *concatenatio pulchra* (accoppiamento bello), come lui diceva. La rima è anche un ausilio alla memoria e alla produzione contro le omissioni e le alterazioni da copisti”. (La traduzione è nostra).

aveva un interesse particolare intorno alla realizzazione di tali immagini, interesse notoriamente politico.

Bisogna notare il momento nel quale l'opera dantesca fu ripresa: il Rinascimento, in Italia, che ancora non era un Regno e nemmeno un Paese e che si trovava totalmente frazionata in regioni e che non possedeva neanche un'unica lingua. I volgari cambiavano di regione in regione, generando, a volte, difficoltà di interazione tra gli individui che abitavano vicini, diventando problematica la comunicazione orale. Inoltre, è necessario menzionare che tale condizione, nonostante gli sforzi delle politiche linguistiche operate nella Penisola Italiana, si protrasse per vari secoli, fino al XX secolo.

Oltre a essi, altri fattori come i problemi politici, il fatto stesso che l'Italia non fosse un paese unificato e non avesse una sola lingua, collaborarono, altresì, al mancato stimolo per la composizione di opere letterarie in lingua italiana; tuttavia, simultaneamente, ci fu l'ascesa delle arti, e fu, in questo momento, che gli artisti e gli intellettuali sentirono il bisogno d'innovare artisticamente. Questa fu una tendenza che caratterizzò il Rinascimento, il rilancio delle arti.

La prima manifestazione culturale rinascimentale avvenne nella Penisola italiana, nella regione della Toscana, ed ebbe come principali centri due città in particolare: Firenze e Siena. Da queste due città, questo movimento si diffuse per l'Europa occidentale; tuttavia la Penisola italiana continuò a essere il posto in cui questo

movimento delle arti ebbe la sua maggiore espressione, a causa della quantità di artisti che rimasero in questi centri e anche a causa del mecenatismo, che contribuì all'alto valore artistico delle opere prodotte.

Per avere un panorama soddisfacente del movimento rinascimentale, è necessario conoscere gli ideali dell'Umanesimo, realizzatosi prima del Rinascimento. Ferroni (1992, p.131-132), su questo movimento che ha preceduto il Rinascimento italiano, afferma:

Il concetto di Umanesimo si riferisce a una cultura più strettamente vicina agli uomini nella loro individualità e concretezza. Nello sviluppo di questa cultura gioca un ruolo fondamentale l'attenzione riservata al mondo classico, visto in contrapposizione alla mediocrità del presente. Ai toni elegiaci, nostalgici, patetici dell'atteggiamento tardo-gotico, quello umanistico sostituisce valori positivi e di equilibrio.

Questo movimento intellettuale, l'Umanesimo, accompagnò la nascita e lo sviluppo del Rinascimento dalla seconda metà del XIV fino al XVI secolo. Ebbe come caratteristiche principali il desiderio di riscoprire la cultura antica, ossia, la cultura classica³⁹⁰, nei suoi valori più originali e autentici. Si perseguì, dunque, l'apprendimento della lingua dei classici e un modo di scrittura, in latino, somigliante a quello degli antichi scrittori.

³⁹⁰ Comprende i greci ed i romani.

Gli umanisti avevano alcune particolarità, come per esempio, il ripudio del sistema di pensiero dei secoli precedenti, e così studiarono l'uomo, la sua parola, la sua condotta, e lasciarono da parte il cosmo e le essenze metafisiche. Per questi intellettuali, esaltare la virtù dell'uomo significava conoscerne le manifestazioni individuali, mondane e sociali. Inoltre, essi si situavano al centro del mondo, ossia, non erano teocentristi, ma antropocentristi.

È possibile considerare quindi il Rinascimento come un movimento che iniziò quando l'Umanesimo era già maturo e che ereditò gli ideali umanisti quali, per esempio, l'evidenza empirica, l'uso della ragione, l'antropocentrismo, come menzionato prima e, soprattutto, il ritorno ai classici³⁹¹, tendendo alla perfezione e all'armonia nelle arti. Ancora a proposito dell'Umanesimo, Asor Rosa (1987, p.114) afferma:

Umanesimo significa appunto, da una parte, *studia humanitas*, cioè culto, amore ed interpretazione di quei testi classici in cui si può identificare una più propria e diretta nozione dell'umano; dall'altra centralità, essenzialità e preminenza dell'uomo nella costruzione e valutazione dell'universo.

Secondo Asor Rosa, è possibile osservare come il Rinascimento sia collegato all'Umanesimo, essendone la sua prima espressione, il cui fondamento principale si ritrova nella riscoperta e

³⁹¹ Greci e romani.

nella riproposizione della letteratura classica³⁹². Questo movimento fu marcato da fenomeni che iniziarono nel XV secolo, fenomeni di sviluppo di nuove forme culturali, una grande produzione artistica, la ripresa delle attività economiche e una nuova attenzione alla vita terrena.

L'idea del Rinascimento si collega direttamente alla società italiana dei secoli XV e XVI; il che può aiutare a comprendere “la rinascita” dell'uomo e il suo svolgimento sociale e culturale, così come sostiene Asor Rosa. È possibile annoverare, tra le innovazioni rivoluzionarie di quell'epoca, un rinnovato interesse per la natura e un vitale ottimismo che elevava l'uomo a signore della natura. Si aggiunga a ciò la rinascita della letteratura in lingua volgare, che durante l'Umanesimo si propagò soltanto tra piccoli gruppi d'intellettuali, ma che, nel Rinascimento, divenne via via più popolare: lo sviluppo della stampa, infatti, favoriva la crescita del pubblico dei lettori.

In questo senso, gli uomini del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento avevano un'attenta percezione del consolidarsi della vita civile, degli studi e delle tecniche, e tale percezione si fece nota attraverso il duraturo processo di ristrutturazione della società italiana all'uscita dalla crisi del Quattrocento. In questo modo, gli studiosi e gli artisti italiani riuscirono a convincersi di essere il centro

³⁹² Dei greci e romani.

della società europea, sentendosi guide della cultura dei Paesi ancora non usciti dalla crisi che esplose in quegli anni.

Tra i grandi artisti rinascimentali, chi ha messo in rapporto il testo della *Divina Commedia* e la sua immagine è stato l'artista Sandro Botticelli. È necessario rilevare che egli, grazie al mecenatismo, ha ripreso l'opera dantesca, illustrandone le tre *Cantiche*. La scelta del mecenate – Pier Lorenzo de' Medici – per l'opera di Dante ebbe connotazioni politiche e sociali, fatto che contribuì sensibilmente all'idea della costruzione simbolica dell'identità italiana, che fu perseguita dagli intellettuali di quell'epoca.

Così, è valido notare che la funzione del mecenate all'epoca del Rinascimento ebbe una grande importanza, secondo quanto afferma Asor Rosa (1987, p.108):

Grande e crescente importanza assume perciò in questo quadro il fenomeno del mecenatismo, cioè la disponibilità del principe a finanziare l'esecuzione o la stampa di opere d'arte o letterarie e a sostenere intorno a sé con donativi e stipendi letterati, pittori, scultori, architetti, scienziati.

Asor Rosa chiarisce ancora che il mecenatismo presentava aspetti negativi come, per esempio, la tendenza alla subordinazione dell'artista al principe, però aveva anche alcuni punti positivi, come lo stimolo ad una maggior integrazione tra cultura e società civile.

Questi chiarimenti iniziali aiuteranno nell'interpretazione iconografica realizzata da Botticelli, del Canto VIII dell'*Inferno*, della *Divina Commedia*. Dunque, è necessario capire cosa descrive questo canto, attraverso un breve riassunto dei principali avvenimenti lì accaduti e, dopo, sarà commentata l'illustrazione di Botticelli dei fatti descritti, realizzando, alla fine, il paragone fra il testo letterario e l'illustrazione.

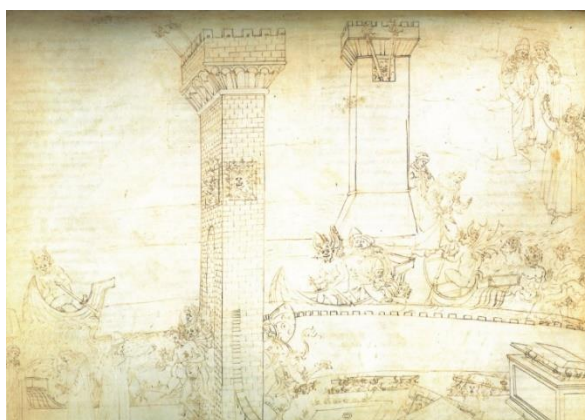
Nel Canto VIII, è possibile notare che Dante e Virgilio sono in riva al fiume Stige, nel quinto circolo infernale, luogo il quale si trovano gli iracondi, e sotto un'altra torre, da dove riescono a vedere un'altra torre più lontana; tra queste torri è descritto un cambio di segnali luminosi. Tali segni luminosi hanno la finalità di avvertire il barcaiolo Flegias³⁹³ al momento dell'attraversamento delle anime dei dannati da un margine all'altro del fiume.

In seguito, Dante e Virgilio entrano nella barca e, mentre sono condotti all'altra sponda della palude, incontrano uno spirito nemico di Dante, chiamato Filippo Argenti, il quale prova ad attaccarlo, ma invano. Quest'ultimo viene, così, maltrattato dalle altre anime che lo accompagnano, fatto che, per certi versi, rallegra Dante. Va infatti tenuto presente che, in vita, quello spirito era un suo avversario politico, appartenente alla fazione dei *Neri*.

³⁹³ Personaggio mitologico, figlio di Marte e di Crise. Dante lo trasforma nel simbolo dell'impulso cieco di vendetta.

Quindi, quando Dante e Virgilio arrivano all'altra riva della palude, scendono fino alle porte della città di Dite, la città infernale, e trovano là vari demoni fermi, che impediscono loro l'ingresso, cosa che preoccupa profondamente Dante, il quale è assalito dal panico nel vederli. Comunque, Virgilio sapeva che un messaggero celeste sarebbe arrivato per aiutarli nell'ingresso della città.

Dopo questo breve riassunto, è necessario mostrare l'illustrazione di Botticelli a questo canto:



È possibile verificare, nella figura soprastante, una narrativa iconografica abbastanza delineata, iniziata dalla parte superiore destra dell'immagine e continuata, quasi trasversalmente, fino alla parte inferiore sinistra dell'illustrazione. Dante e Virgilio appaiono costantemente in ogni tappa di questo percorso, facendo una descrizione puntuale degli avvenimenti citati nel poema.

È noto che ci sono due torri, le torri della città di Dite. In una di esse, quella che si trova nella parte frontale dell'illustrazione, si possono osservare due torce e, due anime affacciate a due finestre (una ad ogni finestra), che sono in fiamme. Le loro facce dimostrano dolore, perché hanno la bocca aperta, la fronte increspata e uno sguardo quasi perso nell'orizzonte. Già nell'altra torre, è possibile verificare che una delle anime regge due torce nelle mani, accennando un sorriso.

Come già menzionato, Dante e Virgilio appaiono costantemente in quest'illustrazione e sono insieme nella parte superiore destra dell'immagine; Dante con il braccio sinistro alzato, all'altezza del suo petto, e l'altro all'altezza della sua spalla. Virgilio appare anche con la sua mano sinistra alzata, all'altezza della spalla, tenendo nella mano destra la sua tunica. Tutti e due gesticolano come se parlassero mentre seguivano il cammino.

Nella seconda apparizione, Virgilio, davanti a Dante, con il braccio destro alzato all'altezza della sua testa, fa vedere a Dante le torri della città. I due guardano in direzione dell'alto delle torri e Dante sembra essere impressionato. Seguendo il cammino che fin lì percorso, sono arrivati alla margine del fiume Stige.

Questa è la loro terza apparizione nella descrizione iconografica. In riva al fiume, essi guardano il fiume, che è pieno di anime erranti, anime che scontano i loro peccati, con i corpi nudi, contorcendosi nell'acqua. È possibile osservare una serie di fattori che

indicano la sofferenza di tali anime: ci sono corpi immersi fino al collo, altri con la faccia fuori dall'acqua, guardando nella direzione di Dante e Virgilio; altri hanno le mani sulla testa e si strappano i capelli, con volto afflitto. Il dorso è fuori dall'acqua, essi hanno la bocca aperta e lanciano un grido di dolore. In acqua, oltre a tutti questi corpi, si nota la presenza di un barcaiolo, Flegias, la cui funzione è quella di traghettare le anime verso la città di Dite. Dopo di che osserva che Virgilio è chino davanti a Dante, con la mano destra che stringe la tunica e la sinistra rivolta verso la barca. Sembra voler parlare con Flegias. Dante appare, nell'illustrazione, dietro alla sua guida, con le mani all'altezza del petto, alludendo a un'attesa per dialogare con il barcaiolo. Flegias, nella sua barca, guarda nella direzione di Virgilio, stringendo con la mano sinistra il suo remo e alzando la destra nella direzione di Virgilio. Il barcaiolo è rappresentato con un'apparenza mostruosa: il corpo è umano, ma le ali sembrano di pipistrello e ha corna sulla testa.

La quarta apparizione di Dante e Virgilio nell'illustrazione ha luogo dentro la barca di Flegias. In essa, Virgilio appare due volte: in una scena, il poeta latino è raffigurato mentre spinge un'anima per distaccarla dalla barca; nell'altra abbraccia Dante. Quest'anima tiene Virgilio con le due mani. La posizione del viso del poeta latino mostra che sta conversando con le altre anime nella barca. Virgilio è reclinato, con le braccia fuori dalla barca e appoggiate alle braccia di queste

anime, una delle quali è Filippo Argenti, nemico di Dante, in vita. In quest'altra apparizione, nella quale Dante e Virgilio sono abbracciati, essi siedono dentro la barca e Virgilio stringe le braccia intorno al collo di Dante; in questa scena, si possono cogliere l'appoggio e la consolazione dati da Virgilio a Dante, nell'incontro spettrale col nemico. Flegias è seduto, con i remi in mano, e guarda di profilo verso il lato sinistro della barca. È necessario aggiungere che la barca è inclinata dalla destra alla sinistra nell'illustrazione.

In un'altra apparizione , la quinta, Dante e Virgilio si trovano nella città di Dite, fuori dall'imbarcazione di Flegias, che segue il suo cammino guardando in direzione dei poeti (fiorentino e latino). Virgilio, un'altra volta da solo, ha il braccio disteso davanti al suo corpo, nella direzione dei demoni, cercando di allontanarli da lui e da Dante. I demoni, con le corna sulla testa ed anche con le ali di pipistrello, cercano di avvicinarsi, come nel un tentativo d'impedire l'ingresso dei visitatori. I demoni sono descritti a partire dall'espressione rabbiosa, la cui visione è fissata in Virgilio. Tuttavia, uno di loro sembra scrutare chi lo guarda, allo stesso modo in cui Flegias sembra guardare, sorridendo, chi l'osserva.

Nell'ultima apparizione di Dante e Virgilio, nell'angolo inferiore sinistro dell'illustrazione, Dante appare con il volto afflitto, con la testa un poco inclinata verso sinistra e con le mani nell'altezza del mento. Questa sua disposizione allude a un richiamo. Il poeta

fiorentino è di fronte alla sua guida, con le mani distese al suolo e la testa bassa. La sua posizione nell'illustrazione permette di intuire che Virgilio sta tranquillizzando Dante.

Quest'illustrazione del Canto VIII mostra la perfetta corrispondenza con i versi dell'opera letteraria. Si possono notare ancora, nella parte inferiore dell'illustrazione, circa cinque botole. Quelle scoperte sono piene d'anime che bruciano nel fuoco. È possibile guardare le loro teste cercando di uscire dalle botole, con le facce che denunciano afflizione e dolore, gli stessi sentimenti espressi dalle anime immerse nel fiume. È percepibile anche la presenza di una bara aperta e, in mezzo a fiamme infernali, di anime.

È possibile verificare che l'illustrazione presentata prima ha come caratteristiche l'equilibrio nella disposizione delle scene disegnate, equilibrio che può essere notato nella disposizione delle due torri, nell'armonia della figura delle torri e nell'asimmetria dei personaggi, in relazione alle torri. Un dettaglio presente in quest'illustrazione è la luminosità delle immagini del disegno, non vista nelle altre realizzate dallo stesso artista per l'opera dantesca. Non c'è la presenza dell'esagerazione, visto che non tutta l'immagine è investita dalla forma, però c'è la sequenzialità della scena e il movimento dei personaggi. È possibile notare, nell'illustrazione, che l'utilizzazione del chiaroscuro non è stata portata a termine, tenendo conto che i disegni sono solo abbozzati, il che, diversamente dalle altre

immagini, non favorisce la percezione delle tenebre. Si osserva che, in questa illustrazione, c'è la profondità, ancorché impercettibile, nonostante la scena descritta sembri quasi piatta.

Segue il brano del Canto VIII, del libro *Inferno* della *Divina Commedia*, a cui si riferisce l'illustrazione di Botticelli presentata prima:

3	Io dico, seguitando, ch'assai prima che noi fossimo al piè de l'alta torre, li occhi nostri n'andar suso a la cima
6	per due fiammette che i vedremmo porre, e un'altra da lungi render cenno, tanto ch'a pena il poeta l'occhio tòrre. [...]
15	Corda non pinse mai da sé saetta che sí corresse via per l'aere snella, com'io vidi una nave piccioletta
18	venir per l'acqua verso noi in quella, sotto 'l governo d'un sol galeoto, che gridava: "Or se' giunta, anima fella!".
21	«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto», disse lo mio signore, "a questa volta: piú non ci avrai che sol passando il loto.»
24	Qual è colui che grande inganno ascolta che li sia fatto, e poi se ne rammarca, fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.
27	Lo duca mi discese ne la barca, e poi mi fece intrare appresso lui; e sol quand'io fui dentro parve carca. [...]
	Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,

69	s'appressa la città c'ha nome Dite, coi gravi cittadin, col grande stuolo».
72	E io: «Maestro, già le sue meschite là entro certe ne la valle cerno, vermiglie come se di foco uscite
75	fossero.» Ed ei mi disse: «Il foco ettemo ch'entro l'affoca le dimostra rosse, come tu vedi in questo basso inferno.»

A partire dallo studio del rapporto tra il Canto VIII e la sua illustrazione fatta da Botticelli, nel poema di Dante c'è la descrizione, prima, di quello che può essere osservato nella raffigurazione dell'artista rinascimentale a proposito dell'alta torre della città di Dite. I personaggi (Dante e Virgilio) delle due opere analizzate osservano le due fiamme illuminate e ricevono le risposte degli altri due lumi lontani, riferendosi a un segnale del barcaiolo Flegias. Botticelli, nella sua illustrazione, ritrae accuratamente tutto il percorso di Dante e Virgilio, presentando, nella loro seconda apparizione, questa scena nella quale loro guardano le torri.

Dante, dal verso 13 al 27 del Canto VIII dell'*Inferno*, descrive il momento nel quale Dante vede il barco di Flegias, che si avvicina chiamando le anime funeste. Il barcaiolo scende dalla sua barca, per far salire le anime, e, nel momento in cui Dante fa il suo ingresso nell'imbarcazione, viene chiamato "anima viva". Botticelli ha rappresentato questa scena nella terza apparizione di Dante e Virgilio,

quando i due stavano per salire sulla barca. Nella quarta apparizione, il barcaiolo li ha con sé sulla barca, nel tragitto per la città di Dite.

I versi 67 a 75 dello stesso canto, trattano dell'arrivo di Dante e Virgilio alla città di Dite. Spetta alla guida Virgilio richiamare l'attenzione di Dante sul mondo dei morti prima dell'arrivo. Durante il cammino Dante e Virgilio incontreranno dei demoni e delle anime infernali. Botticelli presenta questa scena nella quinta apparizione dei due poeti, già nella città di Dite. Non è possibile capire il sentimento di Dante in relazione alle anime trovate nel percorso a lui ancora oscuro, però è possibile verificare il tentativo di Virgilio di allontanare i demoni da Dante.

Per quanto riguarda il Canto VIII dell'*Inferno*, Botticelli ha provato a riprodurre la maggior parte delle descrizioni fatte nel poema dantesco; tuttavia, molte volte non è possibile verificare questa fedeltà iconografica. Si crede che uno dei motivi dell'assenza di alcune scene di questo canto possa essere la perfezione sintetica, per evitare l'accumulo di molte informazioni che, insieme, potrebbero difficolare la comprensione dell'osservatore.

Insomma, questo studio ha reso possibile l'esame non solo dell'importanza dell'opera dantesca, ma anche la valutazione delle motivazioni che portarono alla ripresa, tramite le illustrazioni, della *Divina Commedia* nel Rinascimento.

Referenze Bibliografiche:

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia / Dante Alighieri**; João Trentino Ziller, tradução e notas; João Adolfo Hansen, notas de leitura; Henrique P. Xavier, notas à *Comédia* de Botticelli; Sandro Botticelli, desenhos. – Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ASOR ROSA, Alberto. **Storia della letteratura italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1987.

CATALDI, Pietro; LUPERINI, Romano. **Antologia della DIVINA COMMEDIA**. Milano: Le Monnier, 1994.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Vol. I. Milano: Einaudi scuola, 1992.

REYNOLDS, Barbara. **Dante – O poeta, o pensador e o homem**. Trad. Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro, Record, 2011.

Come citare questo testo:

FERREIRA, L. S. M. Divina Commedia: rapporto tra il testo letterario e l'illustrazione del Canto VIII dell'Inferno. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

IL BIRRAIO DI PRESTON, DI ANDREA CAMILLERI: RAPSODIA IN GIALLO

Luciana Nascimento de ALMEIDA³⁹⁴

Il presente lavoro ha come obiettivo quello di dimostrare il modo in cui Camilleri utilizza le strutture del melodramma nella composizione della rapsodia *Il birraio di Preston*, romanzo classificato come giallo ed ambientato nell'immaginaria Vigàta, la città creata dall'autore dove vengono ambientati tutti i suoi romanzi. La trama de *Il birraio di Preston* tratta dell'inaugurazione ed incendio del teatro Re d'Italia. Abbiamo intenzione, inoltre, di dimostrare come la musica permei la narrativa di un'altra storia poliziesca, *Agosto*, romanzo di Rubem Fonseca. Però, prima di cominciare, bisogna chiarire che, sebbene non accolga la classificazione "romanzo storico", che di solito viene attribuita all'opera in questione, *Il birraio di Preston* fa riferimento, nella sua elaborata trama, a fatti trascorsi in un'epoca importante per la storia italiana, l'Ottocento, soffermandosi in particolare sui movimenti di inizio secolo, con enfasi al movimento

³⁹⁴ Professoressa di Lingua Italiana nelle scuole pubbliche dello Stato di Rio de Janeiro. Ha ottenuto il suo Dottorato in Lingue Neolatine presso l'Universidade Federal de Rio de Janeiro/UFRJ.

rivoluzionario della Carboneria e a Giuseppe Mazzini, alla Sicilia e ai suoi aspetti politici, sociali e culturali. Una situazione analoga a quella del romanzo *Agosto*, ambientato a Rio de Janeiro all'indomani del suicidio di Getulio Vargas.

L'incidenza dei fatti della storia italiana e, specialmente, degli aspetti della cultura siciliana ne *Il birraio di Preston* danno speciale sapore a questo romanzo-rapsodia, che presenta una struttura che si avvicina a quella del melodramma.

Melodramma. Vediamo le principali caratteristiche di questo genere musico-teatrale.

Este gênero músico-teatral surgiu na sequência de pesquisas feitas no século XVI no sentido de ressuscitar a tragédia clássica. Distingue-se da tragédia grega, na medida em que, nesta, a primazia cabe à palavra, tendo características complementares a dança e a música, ao passo que naquele a música é fundamental e o texto se resume a um guião, embora minucioso³⁹⁵.

Osserviamo che il melodramma è apparso nel tentativo di recuperare la tragedia classica. Il secolo XVIII ha assistito la polemica

³⁹⁵ Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira (2001. vol. 19, p. 654). (“Questo genere musicale-teatrale è nato in seguito alle ricerche fatte nel secolo XVI volte a far risorgere la tragedia classica. Si distingue dalla tragedia greca, nella misura in cui, in questa, il primato era conferito alla parola, alla quale erano complementari la danza e la musica, mentre nel melodramma la musica è fondamentale ed il testo si riduce ad una sceneggiatura, anche se completo”). (La traduzione è nostra).

creata intorno al genere, oltre il tentativo, nel secolo seguente, di dare supremazia alla parola.

Entre os continuadores mencionam-se Pier Francesco Cavalli e Marentonio Certi, em quem já se verificam os primeiros sinais da polêmica pela supremacia da música ou do drama que havia de dominar o séc XVIII. Na primeira metade deste século, o Apostolo Zeno tentou uma reforma do gênero no sentido de devolver à palavra a importância que lhe cabia na tragédia grega.³⁹⁶

La musica, elemento presente in diversi romanzi camilleriani, come ad esempio ne *La voce del violino*, permea tutta la narrativa, cominciando dal titolo del romanzo in analisi, *Il birraio di Preston*, che è anche il titolo dell'opera drammatizzata nella narrativa, durante l'inaugurazione del teatro Re d'Italia.

Nella narrativa, nel secondo capitolo, viene riprodotta la discussione su quale sarebbe l'opera più adatta per un evento importante come l'inaugurazione del teatro della città. Secondo il Circolo Cittadino di Vigàta, dovrebbe essere un'opera migliore di quella di Luigi Ricci, scelta dal prefetto. Forse sarebbe meglio uno spettacolo di Wagner, per esempio.

³⁹⁶Ibidem, pp. 654-655. ("Tra i continuatori vengono citati Pier Francesco Cavalli e Marentonio Certi, nel quale possiamo già vedere i primi segni di supremazia della musica o dramma che avrebbe dominato il secolo XVIII. Nella prima metà di questo secolo, l'Apostolo Zeno ha provato una riforma del genere nel senso di ripristinare alla parola l'importanza che aveva nella tragedia greca"). (La traduzione è nostra).

Il tema musica introduce alcuni personaggi, come don Ciccio, il falegname che intende di musica, la cui opinione contraria al possibile esito della rappresentazione de *Il birraio di Preston* ha causato problemi alle intenzioni del prefetto e di don Memè, costandogli la libertà.

La musica è presente anche durante la discussione del Circolo Cittadino sulla decisione del prefetto di mettere in scena *Il birraio di Preston* e la conseguente resistenza di quelli che hanno considerato quest'azione come abuso di autorità del governante fiorentino.

“Però lei, cavaliere, ha ragione” ripigliò il canonico. “Ce n'è di musica bella. E noi invece ci dobbiamo agliuttiri, volenti o nolenti, una musica che manco sappiamo com'è solo perchè così vuole l'autorità! Cose da pazzi! Dobbiamo fare soffrire le nostre orecchie con la musica di questo Luigi Ricci solo perchè il signor prefeito ordina così!”³⁹⁷

Essa è presente nelle parole di don Ciccio, il falegname, uomo rispettato per il suo talento musicale, nell'esprimere ciò che la musica rappresentava nella sua vita e nello spiegare la ragione per la quale lui non approvava l'opera, rispondendo alla domanda del prefetto.³⁹⁸

³⁹⁷ Camilleri (1995, p.24).

³⁹⁸ Ibidem, p. 170.

La musica fu protagonista di momenti patetici, come, per esempio, quando scopre l'equivoco del prefetto riguardo all'opera presentata nel teatro La Pergola, nella sera in cui aveva conosciuto la moglie.

Ne *La voce del violino*, altro romanzo di Camilleri, così come accade ne *Il birraio di Preston*, alla musica viene attribuita un'importanza tale da considerarla un personaggio. Durante la narrazione osserviamo come la musica è capace di condurre il commissario Montalbano nella sua ricerca all'assassino della giovane Michela Licalzi. È proprio la musica, o meglio, la "voce" venuta dal prezioso violino di Michela che porta alla luce non solo l'assassino della ragazza, ma la motivazione che ha generato il reato. La musica acquista voce, potere di rivelare ciò che era nascosto; è la testimonianza del delitto, che "parla" al momento cruciale, ma che, tuttavia, può essere udito solo da chi è in grado di capire, il commissario Montalbano.

La musica ha un ruolo paradossale in tutta la narrazione de *Il birraio di Preston*. Se consideriamo l'opposizione dramma *versus* commedia o, come preferiamo chiamarlo, opera seria *vs* opera buffa, e gli elementi melodrammatici che permeano la narrazione, si osserva che la musica è presente in entrambi gli elementi, che si alternano nella trama, facendosi presenti nei momenti più sublimi e nei

momenti più patetici, essendo essa il veicolo dei sentimenti più nobili e più oscuri.

Si deve ad Alessandro Scarlatti e soprattutto a Metastasio la definizione di opera seria in Italia. Metastasio ha stabilito la struttura e la metrica delle opere, conferendo in tal modo “serietà” alle rappresentazioni. L’opera comica, d’altra parte, è nata a Napoli. È stato il modo in cui venivano rappresentate le scene della vita quotidiana tra un atto e l’altro di uno spettacolo grazie al successo conseguito, a diventare in poco tempo genere.

Mentre l’opera seria chiedeva l’esecuzione, in modo rigoroso, di sistemi e di strutture dominanti, l’opera buffa non richiede tale accuratezza: “i compositori si ispiravano a vicende legate alla vita di tutti i giorni che il pubblico capisca con maggior facilità, riuscendo a identificarsi nei personaggi”. Nomi come Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi sono legati al periodo d’oro del melodramma, che in questa fase viene chiamata Opera.

Tornando a *Il birraio di Preston*, così come gli eventi stessi che compongono la trama, il comico e il tragico si alternano per tutta la narrazione. A volte, questo accade a capitoli alternati, a volte all’interno dello stesso capitolo.

Il capitolo “Avrebbe cercato d’Alzare lo muschittera” esemplifica ciò che può essere considerato opera seria. In questo capitolo, viene presentata la storia della giovane vedova Concetta

Riguccio, che conosce il giovane Gaspano e durante la Messa, fissa un appuntamento per quella stessa notte a casa sua. Tutto va secondo i piani ed i due trascorrono la loro prima notte insieme. Ma quello era il giorno dell'incendio, e la casa della vedova era proprio vicina al teatro. Ed il fuoco assume proporzioni ancora più tragiche, perchè la giovane coppia muore durante la notte, soffocata dalla fuliggine. Questo evento, prodotto dal fuoco, ha ucciso persone che non avevano alcun legame diretto con i personaggi principali della trama; tuttavia, nello sviluppo della storia esso guadagnerà importanza in quanto porterà conseguenze per il delegato Puglisi, che si troverà a dover scegliere tra la possibilità di seguire rigorosamente i suoi doveri come delegato e ricercatore o fare quello che sembrava più giusto, intervenire nella scena. E sappiamo che ha scelto la seconda, modificando la stanza in cui erano morti e quindi salvare l'onore della vedova.

Al contrario, in “Giagia cara mia,” domina l'opera buffa. Il capitolo è costruito intorno alla serata di apertura del teatro Re d'Italia, quando il sindaco rivela infine, attraverso una lettera indirizzata a sua moglie, la vera motivazione della scelta dell'opera *Il birraio di Preston*. Egli spiega il perché dell'insistenza nel proporre quell'opera, affrontando i suoi nemici politici e assumendosi i rischi della cosa. Ma la risposta della moglie non poteva essere più deludente, né mettere il sindaco in una situazione più patetica: si sbagliava, perché l'opera che

avevano visto insieme il giorno del loro primo incontro, fu *La Clementina*.

Non solo nella produzione di Camilleri la musica occupa un posto di rilievo. Se esaminiamo il lavoro di altri scrittori, come il brasiliano Rubem Fonseca, scopriamo che la musica è presente anche in almeno uno dei suoi romanzi di successo: *Agosto* (1993).

In *Agosto*, romanzo giallo ambientato a Rio de Janeiro, nell'era Vargas, la musica contribuisce alla traiettoria di vita del commissario Mattos, che sin dalla giovinezza ha avuto a che fare con l'opera, essendo stato *claqueur* del Teatro Municipale. Ed anche in età adulta, già funzionario di polizia, non si è mai allontanato dalla musica classica, avendo a casa sua dischi e partiture de *La Traviata* e *La Bohème*, per esempio, e avendo l'opera presente "fisicamente" in alcuni momenti importanti della sua esistenza. Il commissario sempre ascoltava brani tratti da opere liriche, e, come il commissario Montalbano, ne *La voce del violino*, rifletteva sul crimine investigato durante l'ascolto della musica:

Naquele momento Mattos estava deitado no sofá-cama Drago, ouvindo *La Bohème*. Ele acabara de ver uma foto na primeira página da *Tribuna da Imprensa* que o deixara muito perturbado. As desventuras amorosas de Rodolpho e Mimi, ainda que continuassem sendo expressas com emoção pela Tebaldi e pelo Prandelli,

havam cedido lugar às cogitações sobre o crime do edifício Deauville.³⁹⁹

Il brano citato rivela anche una traccia della personalità del commissario Mattos, caratteristica stonata di quella richiesta da un agente di polizia, ma che non ha interferito nel suo ragionamento logico, almeno a suo parere :

Mattos, conquanto reconhecesse ser emotivo e impulsivo em demasia, acreditava ter lucidez e perspicácia suficientes para escapar das clássicas ciladas da investigação criminal, principalmente da “armadilha da lógica”. A lógica era, para ele, uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um conhecimento da verdade. Todavia, assim como existia uma lógica adequada à matemática e outra à metafísica, uma adequada à filosofia especulativa e outra à pesquisa empírica, havia uma lógica adequada à criminologia, que nada tinha à ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle. Na sua lógica, o conhecimento da verdade e a apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade. Ele admirava o ceticismo de Hume e lamentava que suas leituras realizadas na faculdade, não apenas do filósofo escocês, mas também de Berkeley e Hegel, tivessem sido tão superficiais.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Fonseca (1993, p.108). (“In quel momento Mattos era sdraiato sul divano-letto Drago, ascoltando *La Bohème*. Aveva appena visto una foto sulla prima pagina del *Tribuna da Imprensa* che lo aveva lasciato molto turbato. Le disavventure amorose di Rodolfo e Mimi, anche se hanno continuato ad essere espresse con emozione dalla Tebaldi e dal Prandelli, avevano lasciato posto ai pensieri sul delitto del palazzo Deauville.”) (La traduzione è nostra).

⁴⁰⁰ Ibidem. (“Mattos, anche se ammettesse di essere emotivo e troppo impulsivo, pensava di avere abbastanza lucidità e ingegno per sfuggire alle classiche insidie di indagine penale, in particolare la “trappola della logica”. La logica era, per lui, un

La musica è stata, infatti, compagna di Mattos per gran parte della sua vita. Le pagine di *Agosto* mostrano il coinvolgimento del Commissario con la musica classica, come viene ricordato anche da altri personaggi, com'è nel caso di Alice, la fidanzata che lo ha lasciato da molto tempo:

“Tenho um encontro às cinco e meia. Com o maestro. Lembra do maestro?”

“Maestro?”

“O velho que chefiava a claque, o seu Emílio, lembra?”

Ela se recordava vagamente de Mattos ter contado que quando estudante fizera parte da claque do Teatro Municipal para poder assistir a óperas de graça, ganhando ainda alguns trocados.⁴⁰¹

La musica era stata presente anche nei momenti più dolorosi della vita di Mattos, come nella sua rottura con Alice. Si

alleato della polizia, uno strumento fondamentale per l'analisi di situazioni controverse, ha permesso di raggiungere una conoscenza della verità. Tuttavia, come c'era una logica adeguata alla matematica ed un'altra alla metafisica, una adeguata alla filosofia ed un'altra alla ricerca empirica, c'era una vera e propria logica adeguata alla criminologia, che non aveva nulla a vedere, però, con ipotesi e deduzioni sillogistiche alla Conan Doyle. Nella sua logica, la conoscenza della verità e la percezione della realtà erano raggiungibili solo dubitando della logica stessa ed anche della realtà. Lui ammirava lo scetticismo di Hume e lamentava che le sue letture fatte all'università, non soltanto del filosofo scozzese, ma anche di Berkeley e di Hegel, erano state superficiali.” (La traduzione è nostra).

⁴⁰¹ Fonseca (1993). (“Ho un appuntamento alle cinque e mezzo con il maestro. Ricordi del maestro?” “Maestro?” “Il vecchio che era il capo della *claque*, il signore Emílio, ricordi?” Lei si ricordava vagamente che Mattos aveva raccontato che quando era studente aveva fatto parte della claque del Teatro Municipal per poter guardare l'opera gratuitamente, guadagnando anche qualche soldo. (La traduzione è nostra).

osserva che, avendo la musica come punto di partenza, l'autore costruisce una critica alla classe più ricca e la sua interazione con le arti:

Algum tempo depois do rompimento com Alice, ele fora assistir a *La Bohème* no Municipal, com Di Stefano e a Tebaldi. Estava acostumado a ir na torrinha, por ser mais barato e também porque era na galeria que a claqué se postava e ele se acostumara com o local. Mas naquela ocasião comprara uma cadeira na plateia, próxima de uma frisa, onde havia um homem e uma mulher que cochilavam o tempo todo. Notou também que outras pessoas permaneciam dormindo em suas frisas, até mesmo quando Di Stefano deu um fabuloso dó de peito na ária *Che gelida manina*. Ficou profundamente irritado, já estava sentindo, então, os primeiros sintomas de sua úlcera duodenal e de seu ódio pelos ricos. Ir à ópera, aos concertos, aos museus, fingir que liam os clássicos, tudo fazia parte de uma grande encenação hipócrita dos ricos, cujo objetivo era mostrar que eles – pensava principalmente em Alice e sua família – pertenciam a uma classe especial de pessoas superiores que, ao contrário da chusma ignara, sabia ver, ouvir e comer com elegância e sensibilidade, o que justificaria a posse do dinheiro e o gozo de todos os privilégios.⁴⁰²

⁴⁰² Ibidem, p.50-51. (“Qualche tempo dopo la rottura con Alice, era andato a guardare *La Bohème* al Municipal, con Di Stefano e la Tebaldi. Era abituato ad andare in galleria, perché più economico ed anche perché era nella galleria che la claqué si trovava e aveva familiarità con il posto. Ma in quella occasione aveva comprato una biglietto per la platea, vicino ad una cabina, dove c'erano un uomo ed una donna che avevano sonnecchiato tutto il tempo. Aveva anche notato che altre persone si erano addormentate nelle loro cabine, anche quando Di Stefano diede un favoloso do di petto nell'aria *Che gelida manina*. Si è profondamente arrabbiato, sentendo già, così, i primi sintomi della sua ulcera duodenale e del suo odio per i ricchi. Andare all'opera, ai concerti, ai musei, far finta di leggere i classici, tutto faceva parte di una grande messa in scena ipocrita dei ricchi, il cui obiettivo era quello di dimostrare che loro – e pensava soprattutto ad Alice – appartenevano ad una classe speciale di

È interessante notare che la vita del commissario Mattos riporta ai temi del melodramma, che lui ascolta frequentemente e sono oggetto del suo desiderio. Lui, un uomo in possesso di una laurea in legge e commissario di polizia, è quello che si potrebbe chiamare un buon poliziotto, inquadrandosi nei canoni della buona condotta. È un professionista onesto che si preoccupa dei prigionieri del suo carcere ed è sempre preoccupato con il suo dovere. Nella sua vita personale, è malato e tormentato; soffre fisicamente a causa di un'ulcera duodenale ed è sfortunato in amore, essendo stato abbandonato da Alice, a causa del suo status sociale inferiore, e vive una storia d'amore instabile con Salette che, pur essendo innamorata di lui, vive con un uomo ricco e sposato.

Referenze Bibliografiche:

CAMILLERI, Andrea. **Il birraio di Preston**. Palermo: Sellerio Editore, 1995.

_____. **La voce del violino**. Palermo: Sellerio Editore, 1997.

persone superiori che, al contrario del popolo ignorante, sapeva leggere, ascoltare e mangiare con eleganza e sensibilità, giustificando così il denaro posseduto ed il godimento di tutti i privilegi.”) (La traduzione è nostra).

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Sei pageggiate nei boschi narrativi**. 7ª ed. Milano: RCS Libri, 2007.

_____. **Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare**. 3ª ed. Milano: Bompiani, 2005.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REIMÃO, Sandra Lucia. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **O que é romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEGRE, Cesare. **Avviamento all’analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1999.

_____. **Tempo di bilanci**. Torino: Einaudi, 2005.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Estrutura do romance**. Coimbra: Almedina, 1974.

_____. **Teoria da Literatura**. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1968.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do Romance Policial”. In **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Edição século XXI. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LARROUSSE. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1973.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo: Enciclopédia Britannica do Brasil publicações LTDA., 1995.

SPINELLI, Vincenzo; CASASANTA, Mario. **Dizionario completo Italiano – Portoghese (brasiliano) Portoghese (brasiliano) – Italiano**. Milano: Editore Ulrico Hoepli Milano, 1983.

Come citare questo testo:

ALMEIDA, L.N. *Il birraio di Preston*, di Andrea Camilleri: rapsodia in giallo. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

UNA NUOVA FRONTIERA DI STUDIO NELLA FONOLOGIA ITALIANA: LA PROSODIA, IN PROSPETTIVA SOCIOLINGUISTICA E STORICA

Marco Barone⁴⁰³

Dialetti e varietà: un'introduzione socio-linguistica.

Nel panorama sociolinguistico italiano, accanto allo studio dei dialetti, nella fonetica e fonologia, esiste un secondo livello di differenziazione diatopica: lo studio delle varietà locali dell'italiano orale, comunemente denominate “parlate”, fortemente influenzate dai dialetti stessi, e la cui analisi procede in parallelo con essi. Nel corso degli anni la letteratura variazionista dell'italiano si è soffermata abbondantemente sullo studio di foni e fonemi come unità adiacenti e consecutive in una successione temporale lineare, e sulla loro associazione a parti di significato, ovvero sul cosiddetto livello “segmentale” della variazione fonetica e fonologica, sia da un punto di

⁴⁰³ Dottore di ricerca in Matematica (Unibo) e dottore magistrale in Linguística (Pompeu Fabra, Barcelona), professore presso l'Università Federale di Pernambuco (UFPE).

vista puramente sincronico e descrittivo, sia nell'analisi del mutamento e del contatto, arrivando a determinare una suddivisione diatopica in macro-aree delimitate da isoglosse, che corrispondono perlopiù alle macro-aree che classificano i dialetti su base sopra-regionale.

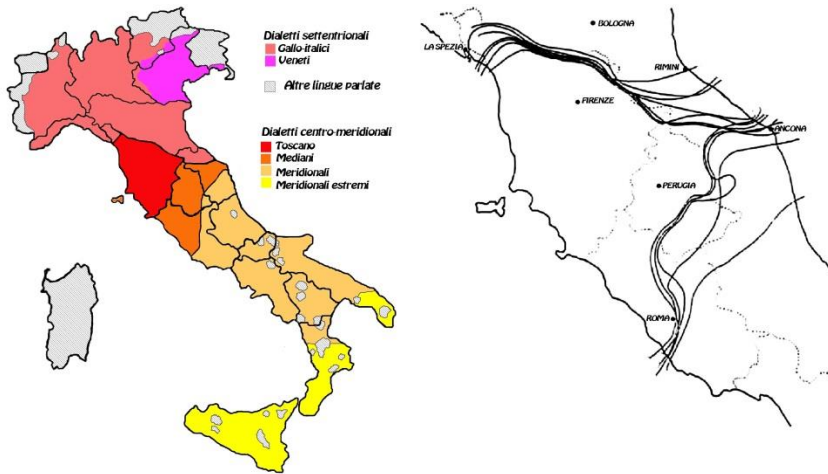


Fig 1a,b. Le aree dialettali e le due principali isoglosse italiane segmentali.

Per avere una misura della distinzione tra dialetti e varietà dell'italiano e tra varietà dell'italiano e italiano standard, possiamo considerare il seguente esempio, elaborato apposta per mostrare una certa gamma di differenze: la tema di trascrizioni fonetiche della frase italiana “Sarebbe una buona cosa se non ci andassi per niente al suo posto, in chiesa con lui. Perché non scendi un po’ prima, come sempre?” con pronuncia standard, locale e della sua traduzione nel dialetto locale.

ITALIANO STANDARD:

[sa'reb:e una 'bwɔna 'kɔza se 'non tʃi an'das:i per 'njente al 'suo 'posto in 'kjɛza kon 'lui per'ke 'non 'ʃendi um 'pɔ 'p:rima 'kome 'sempre]

ITALIANO LOCALE (PESCARA, ITALIA ORIENTALE)

[sa'reb:e una 'b:wɔna 'kɔsa se 'n:ɔn tʃan'das:i pe 'n:jente 'al 'suo 'pɔsto in 'kjɛsa ko 'l:ui pe'k:e no 'ʃendi um 'pɔ 'prima 'kome 's:ɛmpre]

DIALETTO LOCALE (PESCARA)

[ˈfʊs:ə na kɔsa 'b:ɔnə si nɔʒi 'jis:ə pi 'n:ind a lu 'puʃta 'su ala k:jɛsə ŋgi es:ə pik:e niŋ gilə nuk:unɔʃ:ə n:andzə ɲa fi simbrə]

Dall'esempio ci appare una enorme differenza, oltre il limite dell'intelligibilità, tra dialetto e italiano locale, e una molto meno rilevante tra italiano locale e italiano "standard", corrispondente cioè alla norma della dizione. La trascrizione fonetica fa notare le distinzioni tra vari allofoni, come [e] in italiano locale al posto di [ɛ] standard ([ˈkjɛsa], [sa'reb:e]) , e viceversa ([ˈʃendi]), [ɔ] al posto di [o] ([ˈpɔsto]), [s] al posto di [z] ([ˈkjɛsa], [ˈkɔsa]), i raddoppiamenti fonosintattici, caratterizzati da consonante geminata, o "doppia", in inizio di parola ([ˈn:ɔn], [ˈs:ɛmpre]) in italiano locale che mancano nell'italiano standard e viceversa ([ˈp:rima]), raddoppiamenti iniziali di altra natura ([ˈb:wɔna]). Addirittura, in certi casi dialetto e italiano

hanno la stessa pronuncia e la parlata locale si differenzia per ipercorrettismo (come nel caso del fonema *o* in [ˈpɔsto]). Sembrerebbe dunque, a prima vista, che i dialetti non abbiano lasciato una impronta molto profonda a fronte della impietosa standardizzazione di questa varietà locale di italiano. Vi è un elemento, tuttavia, al cui riguardo la trascrizione fonetica non è in grado di fornire alcuna informazione, che sfugge alla norma e marca invece una profonda somiglianza tra ciascuna varietà e il suo dialetto corrispondente e la cui variazione nello spazio, d'altronde, sia nei dialetti sia nelle varietà, è ben più frammentata di quanto una suddivisione geografica mediante isoglosse possa riprodurre. Si tratta dell'aspetto *prosodico*, o *soprasedimentale* della lingua.

L'accento e il livello soprasedimentale: un'introduzione tecnica alla prosodia.

Per capire la natura di questo livello linguistico dobbiamo innanzitutto analizzare la nozione di accento. L'accento di parola corrisponde in italiano a certe proprietà privilegiate di una sillaba all'interno di una parola data. Tale sillaba, che verrà detta sillaba accentata, o tonica⁴⁰⁴, potrà ricevere un certo tipo di "risalto" rispetto

⁴⁰⁴ Dato che ogni sillaba possiede un unico nucleo vocalico (vocale semplice, dittongo, tritongo), diremo anche che la vocale di tale

alle altre, dato dalla concorrenza di tre fattori: una maggiore durata, una maggiore intensità, o volume, e infine, una diversa frequenza melodica. Nella trascrizione fonetica, la sillaba che possiede tale accento di parola è preceduta da un apostrofo. Le proprietà che ci consentono di riconoscere qual è la sillaba tonica sono dunque: 1) è quella che dura di più, 2) è pronunciata a voce più alta, ma soprattutto è l'unica su cui la voce imposta un movimento melodico speciale, diverso dalle altre. Nel grafico in basso possiamo osservare gli spettrogrammi della pronuncia in isolamento delle parole italiane “nomino” e “nominò”.

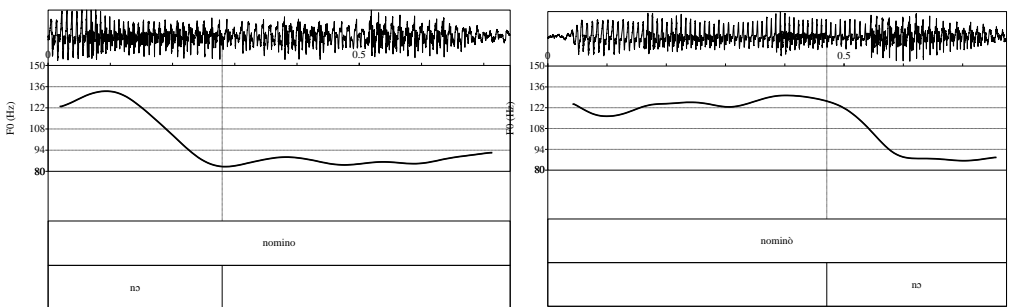


Fig. 2 La parola “nomino” [ˈnɔmino] e la parola [nomiˈnɔ].

Lo *spettrogramma* è un grafico che tiene conto di numerose proprietà dell’emissione vocale. Il segnale acustico arriva

sillaba o, nel caso di nucleo vocalico, la vocale forte di tale nucleo, è tonica o accentata.

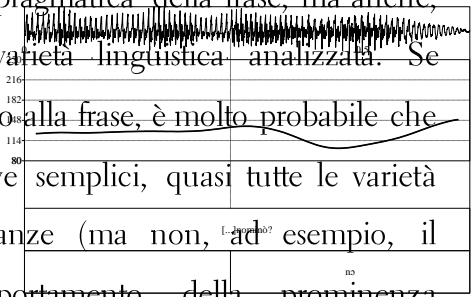
sotto forma di onda composta, che lo spettrogramma suddivide come somma di onde più semplici, le cui frequenze ci permettono di riconoscere le vocali e sono indicate, nel grafico, dal livello delle striature orizzontali grigio-neri nel margine basso degli spettrogrammi. La scurezza del loro colore, più o meno tendente al nero, rappresenta il volume, o intensità, e la durata temporale è data, ovviamente, dalla loro estensione orizzontale. Se le striature in grigio-nero rappresentano le frequenze di vibrazione delle cavità sopra-laringali, l'altezza della curva continua sovrapposta al diagramma rappresenta invece la frequenza di vibrazione della glottide ed è chiamata *frequenza fondamentale*. La frequenza fondamentale è oggetto di studio dell'*intonazione*: la sua altezza viene percepita come un'impressione melodica, la nostra impressione, cioè, che il parlante stia collocando su una certa sillaba una nota musicale più o meno acuta, o un certo movimento musicale, ascendente, discendente, etc. Nell'esempio riportato, nella figura di sinistra ("nòmino") possiamo notare come le striature orizzontali siano leggermente più scure e più estese in lunghezza in corrispondenza della prima sillaba, mentre nella figura di destra ("nominò") saranno leggermente più scure e allungate in corrispondenza della terza. Ciò lascia concludere che la sillaba tonica sia la prima, nel primo caso e l'ultima, nel secondo, ma abbiamo bisogno di un software come quello usato, oppure di un eccellente orecchio per emettere tale verdetto. La differenza più evidente tra i due

segnali acustici, e la più riconoscibile da un orecchio qualunque, e senza bisogno di computer, è chiaramente cifrata nell'andamento molto diverso delle curve di frequenza: nella figura di sinistra la prima sillaba, che è quella tonica, riceve un movimento discendente, una “caduta” della nota musicale della voce, mentre sulle altre sillabe l'altezza musicale rimane piatta, invariata. Nella figura di destra, al contrario, è la terza sillaba a ricevere lo stesso andamento musicale “speciale”, ossia una caduta.

Perché non dire allora che tale movimento melodico speciale che ci consente di riconoscere la sillaba tonica è una caduta di altezza tonale e definire la sillaba tonica come “la prima sillaba a partire dalla quale tutte le altre mostrano una tonalità più bassa”? Vi sono almeno due ragioni che non ci consentono di concludere come sopra. Abbiamo mostrato degli spettrogrammi di parole pronunciate in isolamento. Ma le parole in isolamento non sono eventi linguistici reali. Chiediamoci piuttosto: cosa accade poi, davvero, in una frase? E nel discorso?

Come si vede dall'esempio della lunga frase trascritta foneticamente, tutte le parole hanno al massimo una sillaba tonica ed alcune non ne possiedono. Abbiamo detto che la sillaba tonica è l'unica che può ricevere un movimento melodico speciale di “risalto”. Nella pratica però, può accadere che neanche l'unica candidata lo riceva e che una parola dotata di sillaba tonica venga pronunciata

senza alcun “movimento speciale”. Tale movimento di “risalto” si indica in prosodia con il nome di “prominenza” o “accento frasale” e verrà descritto meglio nella prossima sezione. Ad esempio, riprendendo la frase trascritta foneticamente, è raro che tutte le sillabe toniche abbiano di fatto una prominenza. Possiamo benissimo immaginare, in una parlata rapida, di pronunciare la frase lasciando molte parole senza prominenza, parole con funzione puramente grammaticale ma anche elementi lessicali come “chiesa” e “scendi”. In secondo luogo, anche quando la prominenza è presente, non sempre il movimento melodico speciale che la identifica è una caduta della frequenza, dipende invece dalla posizione della parola all’interno della frase, dalla modalità sintattico-pragmatica della frase, ma anche, soprattutto, dalla lingua o dalla varietà linguistica analizzata. Se collochiamo la nostra parola in fondo alla frase, è molto probabile che riceva un accento. Nelle dichiarative semplici, quasi tutte le varietà dell’italiano e molte lingue romanze (ma non, ad esempio, il castigliano) mostrano un comportamento della prominenza sull’ultima sillaba tonica della frase che è simile a quello della parola in isolamento, cioè un movimento discendente. Se prendiamo però un’interrogativa polare, più comunemente nota come domanda “sì o no”, possiamo osservare che le cose cambiano:



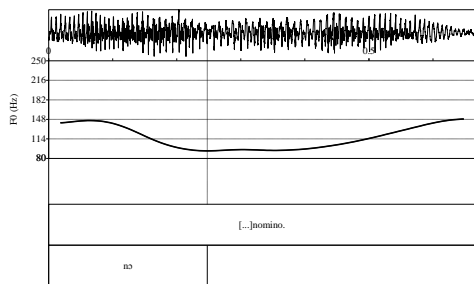


Fig. 3a,b Dettaglio delle parole “nomino” e “nominò” all’interno delle frasi interrogative “Non lo nomino?” (a) e “Non lo nominò?” (b)

Come si vede dal grafico, sulle rispettive sillabe toniche notiamo un primo breve movimento ascendente iniziale, seguito da un movimento discendente. Se osserviamo il grafico di sinistra, il livello si mantiene costante sulla sillaba post-tonica e risale alla fine della frase. Nella figura di destra, dove la sillaba post-tonica non è presente, la risalita è invece imminente. Vediamo dunque che in questo caso, lo speciale movimento che contraddistingue la sillaba tonica è un doppio movimento ascendente-discendente. È questa dunque la definizione di accento, ma solo per le domande polari? Possiamo dunque affermare che “la sillaba tonica è 1) la prima a partire da cui la frequenza scende, se si tratta di una dichiarativa o 2) quella su cui la frequenza sale e scende nelle interrogative polari”? La risposta è ancora no: tale definizione, complessità a parte, è limitata a una certa varietà (nel caso, Pescara) di una certa lingua (italiano), come si può vedere dalle figure in basso.

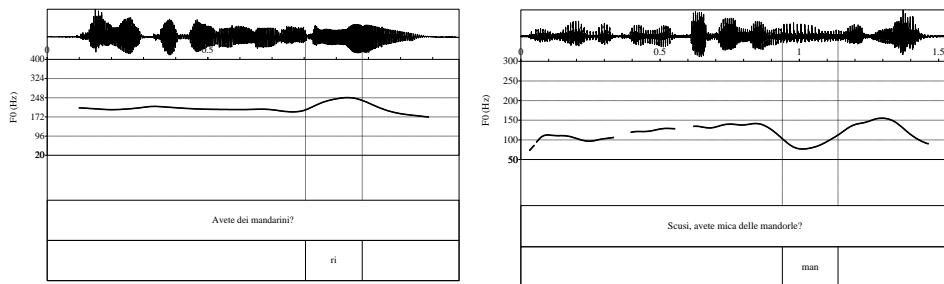


Fig. 4a,b Interrogativa polare nelle varietà dell'italiano di Napoli (a) e Pisa (b)

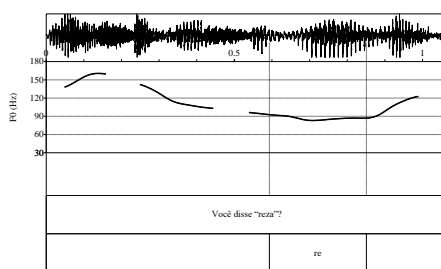


Fig 4c Interrogativa polare nel Portoghese brasiliano, varietà di Recife

A differenza di Pescara, a Napoli quello che accade sulla sillaba tonica è un movimento ascendente per quasi tutta la durata della sillaba, seguito da una discesa soltanto alla fine di essa, che dura fino al termine della frase. A Pisa troviamo addirittura, sulla sillaba tonica, una discesa, seguita da una risalita, e poi una discesa verso la fine della frase. Nel portoghese brasiliano di Recife si nota un tono piatto o lievemente discendente lungo l'ultima sillaba tonica con una salita improvvisa a fine frase. Come definire allora l'accento di parola? Dovremmo forse optare per “Quella sillaba che riceve un movimento

discendente nelle dichiarative italiane, e uno ascendente-discendente nelle interrogative, se pronunciate a Pescara, ma discendente-ascendente se a Pisa?” È evidente che dobbiamo arrenderci all’idea che, per quanto possa sembrare strano, che l’unica definizione possibile di accento di parola attraverso il parametro di frequenza passa per una definizione preliminare di accento di frase, o di prominente prosodica. Una sillaba tonica è semplicemente quella che “in certi contesti riceve una prominente”, e una definizione più precisa di prominente verrà data nella sezione 3.

Il panorama storico-linguistico dell’Italia: un’introduzione storica

A differenza di molte nazioni che vantano da secoli una unità politica consolidata, che rispecchia un’altrettanto forte omogeneità linguistica, l’Italia mostra una impressionante variazione socio-linguistica, a causa della sua storia recente come paese unificato. In epoca moderna, la penisola italiana è stata divisa in stati vari e di varie dimensioni, i più estesi dei quali furono il Regno di Napoli, che comprendeva l’intero Sud, sotto il dominio e l’influenza francese e spagnola, e lo Stato Pontificio, sede della Chiesa Cattolica. L’Italia settentrionale e centrale, tuttavia, oltre a Stati di dimensione intermedia (Granducato di Toscana, Repubblica di Venezia, Ducato di Milano, Ducato di Savoia) era intramezzata da una miriade di

piccoli stati e città-stato. Uno dei più importanti tentativi di unificazione risale al 1847, quando gli stati di appartenenza dei Savoia vennero unificati sotto il Regno di Sardegna, che fu l'origine della Monarchia italiana, nel 1861.

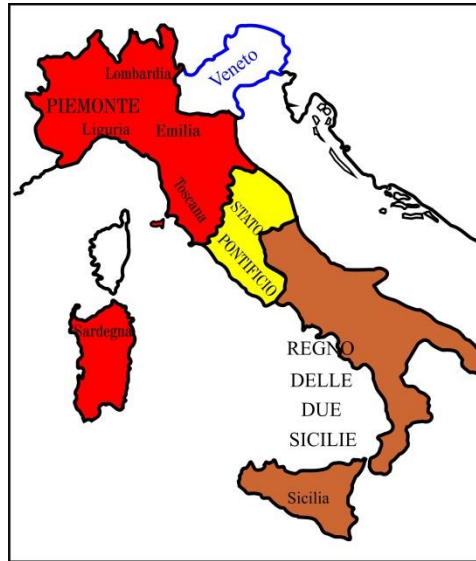


Fig. 5 La suddivisione politica dell'Italia

La lingua italiana nacque, come lingua scritta, come tentativo, da parte di politici, accademici, scrittori, personaggi culturali di rilievo ed editori di testi scolastici, di creare una versione standard unica a partire dalle lingue romanze (meglio conosciute come “dialetti”) che erano parlate lungo tutta la penisola, sin da quando il tentativo di trasmissione del latino agli strati analfabeti della popolazione fallì. In fatto di regole e nella sua forma scritta, l'italiano

era basato sul dialetto fiorentino, già dotato di un ricco patrimonio scritto e noto alla stampa dai tempi di Dante ed in seguito passò ad includere tratti e specificità di altre varietà dominanti, specialmente quella romana.

Tuttavia le regole di uno standard orale comune non furono mai stabilite finché non giunsero a richiederlo le prime espressioni di arte, come cinema e teatro, che cercarono, attraverso la dizione, di creare una norma nazionale in fatto di pronuncia dei fonemi e delle unità fonologiche. Tale norma raggiunse uno status ufficiale nel corso del tempo, e i dizionari finirono per convergere su di essa. Tuttavia tale norma non includeva la prosodia, e a tutt'oggi non esiste alcuna parvenza di regolamentazione o accordo su cosa dovrebbero essere dei tratti ritmico-intonativi “standard” o “corretti”, né, di fatto, è pensabile.

L'italiano arrivò nelle scuole come lingua scritta e, al momento di essere insegnato, la pronuncia dei professori locali presso ciascuna comunità, riflettevano tratti propri del rispettivo dialetto locale, soprattutto a livello dell'intonazione. Nessuno portò nelle scuole d'Italia l'intonazione fiorentina, soltanto i libri. Si vennero così a creare intonazioni locali dell'italiano, plasmate sul dialetto, in ogni singola realtà geografica.

Per rovesciare un po' lo stereotipo e la connotazione negativa che l'espressione “dialetto” sottintende, facciamo osservare

quindi che, mentre i dialetti sono lingue a tutti gli effetti, dotati di un'oralità e di un'intonazione propria, l'italiano Standard è un concetto sub-linguistico incompleto, un modello scritto e astratto, da colmare dotandolo di un'oralità e di un'intonazione. Fu dunque con estrema naturalezza che i popoli trasferirono i tratti del proprio dialetto a tale oggetto sub-linguistico creando le varietà locali dell'italiano. Ciò iniziò a cambiare, ma molto lievemente, con l'arrivo della radio e della televisione, durante il XX secolo, ma ancora oggi qualsiasi intonazione dell'italiano riflette principalmente l'intonazione del dialetto locale, sia esso ancora molto usato o quasi estinto.

Alcuni tratti soprasegmentali furono diffusi dagli annunciatori televisivi, provenienti principalmente da Roma e da Milano, in quanto sedi delle televisioni, istruiti a seguire una determinata norma segmentale, o toscani, reclutati a causa della loro naturale "correttezza". A livello dell'intonazione, però, essi stavano diffondendo alla nazione intera tratti provenienti dalle loro realtà linguistiche d'origine. Tuttavia lo stile dell'annunciatore televisivo è molto povero dal punto di vista delle tipologie frasali, pieno di dichiarative semplici e privo invece di quasi tutte le modalità più diversamente connotate, quali interrogative, imperative, esortative.

La cultura cinematografica neorealista contribuì a far conoscere le intonazioni regionali, soprattutto attraverso i dialetti delle principali città: quelli centrali, che sono varietà dell'italiano anche a

livello segmentale, quali il fiorentino e il romanesco, e quelli invece più distanti, il genovese, i dialetti siciliani, il napoletano, etc. Fu invece probabilmente grazie alle figure dei comici e del varietà, uno stile televisivo più spontaneo e interattivo, ma che al contempo deve attenersi a un criterio di intelligibilità e a una norma orale condivisa, che acquistarono fama i cosiddetti “accenti” regionali, le varietà dell’italiano orale.

In letteratura vi è una certa condivisione unanime sul fatto che la prosodia regionale italiana sia nata dal substrato dialettale: molti linguisti usano la parola “regionale” per indicare tutti i tratti di provenienza dialettale. Possiamo citare Canepari, “coloro che hanno eliminato le caratteristiche articolatorie marcatamente regionali della loro pronuncia conservano le strutture intonative della loro parlata originaria: ché sono le più difficili da modificare” (Canepari, 1979) o Pellegrini “La pronuncia dell’italiano regionale svela quasi sempre il sottofondo dialettale che fa capolino [...]” (Pellegrini, 1960) o De Mauro “La persistenza della prosodia dialettale nell’uso regionale dell’italiano crea, a livello prescientifico, la possibilità facile ed immediata di riconoscere la provenienza regionale d’un parlante” (De Mauro, 1970).

Se la dialettologia e la sociolinguistica variazionista diatopica hanno investito molte energie sul livello fonetico-fonologico segmentale, non si può certo dire che altrettanta attenzione sia stata

dedicata al livello soprasegmentale della fonologia, che, come abbiamo già cercato di definire, tiene conto non di “quale sia” il materiale fonico pronunciato, di quali varianti allofoniche siano preferite in ciascuna area, ma piuttosto di “come” tali fonemi e tali varianti vengano pronunciati, della distribuzione degli accenti e della natura acustica degli stessi, specialmente nella variazione di durata e di frequenza musicale dei movimenti che li compongono: in altre parole, lo studio di quella che viene comunemente denominata la “cantata” di una lingua o dei cosiddetti “accenti” locali.

Studi prosodici: il sistema metrico auto-segmentale e il sistema ToBI

La prosodia si basa in primo luogo sul concetto di *prominenza frasale*, una caratteristica che attribuiamo ad ogni sillaba che si contraddistingua acusticamente per un movimento acustico riconoscibile come volontario e che viene a “interrompere una melodia inerziale”. La prosodia si divide in due grandi ambiti di ricerca: il *ritmo*, che studia la distribuzione delle *prominenze*, cioè *quante e quanto frequenti* esse siano, e l'*intonazione*, che si occupa di descrivere la loro natura, cioè di comprendere *quali* *prominenze* esistano in una lingua e *quali* vengano utilizzate, a seconda dei contesti, e con quale significato. E proprio il rapporto tra fenomeno

acustico e significato è oggetto di studio di quella parte dell'intonazione che prende il nome di fonologia dell'intonazione, o fonologia prosodica. In molte lingue romanze, la distinzione tra frasi come:

“Gianni mangia la mela.”
“Gianni mangia la mela?”
“Gianni mangia la mela!”
“Gianni, mangia la mela!”
“Gianni mangia la mela??”

che ortograficamente è realizzata solo attraverso la punteggiatura, a livello orale viene espressa dall'andamento musicale della voce, di quella che percepiamo come la “melodia” della frase, e che in termini tecnici è data dal grafico della frequenza fondamentale, ossia la frequenza di vibrazione della glottide, denominata con f_0 . A variare, soprattutto, nell'esempio in questione, è la melodia musicale che percepiamo intorno alla sillaba tonica “me” di “mela”, che ci avverte da un lato se si tratta di una domanda, di un'affermazione, di un ordine, etc. e dall'altro se presuppone sorpresa, ovvietà, etc.

Questa melodia musicale, questa nota o insieme di note musicali che percepiamo attorno alla ultima sillaba tonica della frase, spesso ci aiutano anche a distinguere i valori pragmatici tra frasi collocate in contesti come:

“Cosa mangia Gianni?”

e

“(Mi hai chiesto) cosa mangia Gianni?”

Vi sono prominenze (cioè, appunto, melodie peculiari) distinte sulla sillaba “Gian” delle due frasi, che servono a distinguere due diverse intenzioni pragmatiche, ma la differenza che distingue queste intenzioni pragmatiche varia a sua volta da lingua a lingua, o, nel nostro caso, da varietà a varietà dell’italiano. Il compito della fonologia dell’intonazione è quindi paragonabile a quello della codifica scritta di una lingua orale, in cui si cimentarono molti linguisti nell’antichità, e in tempi più moderni anche i linguisti antropologi con le lingue indigene: consiste cioè nel comprendere quali sono le unità minime e come esse si compongono.

È necessario, per fare questo, stabilire innanzitutto una “sincronizzazione” tra il livello segmentale e quello soprasegmentale, capire quali sono le unità sintattiche che possono contenere nessuna, una o più prominenze, e come descrivere in termini oggettivi queste ultime, in termini di un “alfabeto” di unità minimali. È questo il quadro teorico del sistema metrico autosegmentale e del sistema di etichettatura ToBI.

Il sistema metrico autosegmentale è un modello teorico, oltre che un metodo, per l’analisi fonologica della prosodia e della sua

relazione con il materiale segmentale. Le sue origini si fanno risalire agli articoli di Bruce (1977), Goldsmith (1979) e Liberman & Prince (1977) che per primi lanciarono l'idea di un livello soprasegmentale indipendente da quello segmentale, contenente le specificazioni tonali e quelle della struttura metrica. Bruce parla di "associazione tra toni e materiale segmentale", Goldsmith per primo parla dell'esistenza di due livelli, quello dei toni, e un altro delle "unità portatrici di toni" e di un legame tra i due. Liberman, infine, studia la relazione tra costituenza sintattica e prosodia, congetturando le prime regole e restrizioni sui suoi possibili aspetti. Egli introduce i concetti di nucleo e di accento nucleare, che è associato alla sillaba più forte, di solito l'ultima, di ciascun costituente.

Dobbiamo attendere il 1980 e la tesi di dottorato di Janet Pierrehumbert per vedere la costruzione di un vero e proprio modello di analisi dei contorni intonativi come una serie di movimenti tonali, chiamati accenti di frequenza e toni di frontiera, catalogati in un inventario finito, la cui interpolazione lineare dà approssimativamente il contorno intonativo. Ogni tono è un livello "bersaglio" di altezza melodica, di norma alto (H) o basso (L), ma vi sono anche il medio (!H) e il super-alto (jH). L'accento di frequenza, associato a una sillaba tonica, è un movimento composto tra bersagli tonali e può essere monotonale (H*, L*) o bitonale (H+L*, H*+L, L+H*, L*+H, H+H*, L+jH*, etc.), dove l'asterisco indica il tono che più si allinea con la

vocale della sillaba tonica. I toni di confine si dividono in accenti di sintagma (H-, L-, !H-), che segnano il comportamento dopo l'accento di frequenza e fino alla fine del costituente, e toni di frontiera di frase intontiva o *boundary tones* (H%, L%, !H%) che costituiscono un bersaglio tonale alla fine dell'intera frase intonativa. La proposta porta alla creazione di un sistema di annotazione o trascrizione prosodica ToBI (Silverman, 1992).

Secondo il ToBI ("Tone and Break Indices"), possiamo attribuire a ogni frase un livello ortografico, o segmentale, un livello soprasegmentale che contiene gli accenti di frequenza e i toni di confine, e un livello ulteriore di comunicazione tra i due, quello dei *break indices* che marca i punti in cui avviene la divisione prosodica tra costituenti e il livello prosodico di ogni separazione, il cui indice può variare da "0" (nessuna separazione tra due parole), fino a "4" (frontiera dell'intero sintagma intontivo). Il confine di indice "3", ad esempio, segna la separazione tra due "sintagmi intermedi", ognuno dei quali deve contenere almeno un accento di frequenza e al termine dei quali troviamo l'accento di sintagma). L'ultimo sintagma intermedio all'interno di un sintagma intontivo contiene sempre l'accento nucleare, un accento di sintagma e il tono finale di frontiera intontiva.

Grazie a questo sistema di annotazione sono stati descritti i sistemi intonativi di diverse lingue, con l'inventario degli accenti e

dei toni di confine delle stesse, prima fra tutte la proposta di (Beckman & Ayers 1994), per l'inglese e più recentemente, Cat_ToBI per il catalano (Prieto, 2002, Prieto et al., 2007), Sp_ToBI per lo spagnolo (Beckman et al., 2002, Face & Prieto, 2006/2007), il portoghese europeo (Frota, 2000), il francese (Jun & Fougeron, 2000), Oc_ToBI per l'occitano (Hualde, 2003, Prieto & Sichel-Bazin, 2007-2010).

Nel caso dell'italiano il sistema ToBI_{It} (Avesani, 1995) basato sull'intonazione fiorentina, definisce un inventario di 5 possibili accenti nucleari e 4 toni di confine, come primo passo verso un sistema di trascrizione delle intonazioni italiane. Successivamente iniziano a sorgere diversi studi sulle singole varietà regionali. Il problema è trovare un inventario prosodico unico che consenta di comparare le diverse varietà, un po' come l'alfabeto latino consente di trascrivere varie lingue. (Grice et. al, 2005) raccoglie in un unico sistema ToBI le varietà italiane di Bari, Palermo, Napoli e Firenze. Nel 2013 il lavoro di 8 ricercatori, coordinati da Barbara Gili-Fivela, del Centro per le Ricerche Interdisciplinari sul Linguaggio (CRIL) di Lecce, dà alla luce una proposta per un sistema comparativo di descrizione prosodica di 13 varietà dell'Italiano (Milano, Torino, Firenze, Lucca, Pisa, Siena, Pescara, Roma, Bari, Napoli, Salerno, Lecce, Cosenza).

Come le lettere C-A-S-A, e le sillabe CA-SA, pur essendo in sé prive di significato, si compongono a formare il valore semantico di "abitazione", così lo studioso di fonologia dell'intonazione dirà che

nell'italiano di Pescara il valore pragmatico “domanda a risposta multipla” (o domanda parziale, o domanda wh-) è associato alla sequenza di toni basso-alto-alto-basso-alto-basso (L-H-H-L-H-L), raggruppabili in unità composte come L+H* H-, L*+H L-L%. La “frase soprasegmentale”, detta anche *contorno intonativo*, è perciò divisa in unità soprasegmentali composte minori, detti *accenti di frequenza*, o usando l'espressione inglese, “pitch accents”, a loro volta composti da toni, un po' come una parola è divisa in sillabe e poi in lettere. Si tratta perciò, per una determinata lingua o varietà linguistica, di decifrare gli alfabeti di unità intonative di due livelli, quello dei toni, relativamente semplice e l'inventario dei pitch accent, che includerà le combinazioni L+H* e L*+H.

Il lavoro più arduo, quando si tratta di dare un alfabeto comune a più varietà, è assicurarsi di differenziare tra loro tutte le possibili coppie di accenti che producono una differenza fonologica, cioè una differenza di significato, in almeno una varietà. Per capire quello che accade, immaginiamo di creare un sistema di scrittura comune all'italiano e al portoghese, tale che entrambe le lingue “si scrivano come si leggono”. Osserviamo, ad esempio, che la distinzione tra il fono corrispondente al suono [R] uvulare della parola “carro” ([kaRu]) e quello della [r] vibrante della parola “caro” ([karu]) è una distinzione fonologica in portoghese, o coppia fonologica minima, nel

senso che serve a cambiare il significato delle parole (“carro” e “caro” hanno appunto due significati diversi).

In italiano, invece le pronuncie [karo] e [kaRo] corrispondono alla stessa parola (“caro”) e la seconda pronuncia può venire da un parlante che non riesce ad articolare la “r” vibrante e produce la cosiddetta “r moscia” oppure un parlante di una determinata provenienza geografica, dove il fono uvulare sostituisce di proposito quello vibrante (ex. Parma). Quindi diremo che la distinzione tra i due foni in italiano è soltanto fonetica. Per avere un alfabeto comune alle due lingue avremo dunque bisogno di due simboli distinti, poiché in almeno una delle due lingue (il portoghese), la distinzione è fonologica. Così avviene anche nel livello soprasegmentale. Nel prossimo paragrafo presenteremo i risultati dell’ultimo studio citato.

Un recente studio e una prospettiva geolinguistica

L’alfabeto intonativo proposto dall’equipe coordinata da Barbara Gili-Fivela nell’ultimo studio comparato sulle varietà dell’italiano include due pitch accent monotonal (H*, L*), 7 bitonali (H+L*, H*+L, L+H*, L*+H, ¡H+L*, L+ ¡H*, L+>H*) e 6 combinazioni di toni di confine (L-L%, L-H%, H-H%, H-L%, !H-!H%, !H-L%).

Nelle 13 varietà descritte, vengono analizzati 57 tipi pragmatici di frase, risultati dall'intersezione dei parametri di modalità (dichiarative, esclamative, interrogative, imperative, esortative, vocative), e per ciascuna modalità una o più sotto-connotazioni pragmatiche di presupposizione (sorpresa, dubbio, ovvietà, conferma), fuoco (ampio, ristretto, contrastivo), enfasi e altre (offerta, insistenza, retorica, etc.) Descriveremo le intonazioni di alcuni tipi frasali principali, e cercheremo di evidenziare come, a differenza di quello che avviene in dialettologia, sia molto complesso determinare dei settori geografici di continuità e tracciare delle isoglosse dell'intonazione, per la maggior parte dei tipi frasali. Ci soffermeremo, in particolar modo, sul contorno nucleare, cioè quello costituito dall'ultimo accento di frequenza (accento nucleare) e dal tono di confine finale.

Gli spettrogrammi che seguono illustreranno l'andamento di alcuni di questi movimenti. Le dichiarative semplici sono un tipo pragmatico il cui contorno intonativo (H+L*, L-L%) è comune in tutte le varietà studiate e la cui variazione in altezza dei bersagli tonali è puramente fonetica in ciascuna di esse.

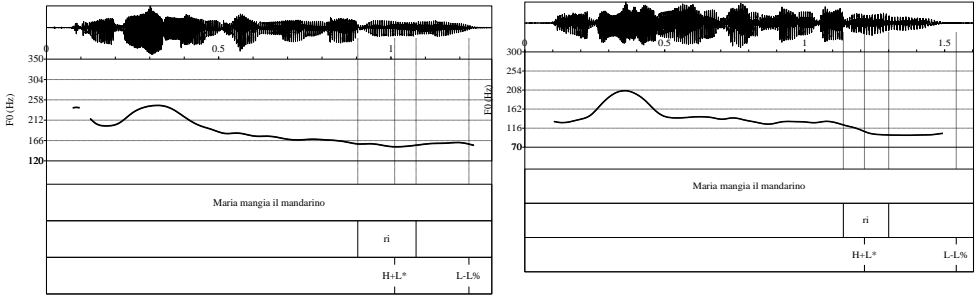


Fig. 6a,b Dichiarativa semplice: (Pisa, H+L*, L-L%), variazione fonetica.

Anche i vocativi di chiamata, ad esempio, mostrano un comportamento omogeneo in tutto il territorio nazionale. Più interessanti sono invece le dichiarative con focus contrastivo, che si dividono in due opzioni principali: un contorno L+H*, L-L% a Milano, Torino, Firenze, Siena, Lucca, Napoli, Salerno e H*+L, L-L% a Roma, Pescara, Pisa, Cosenza, Bari, Lecce.

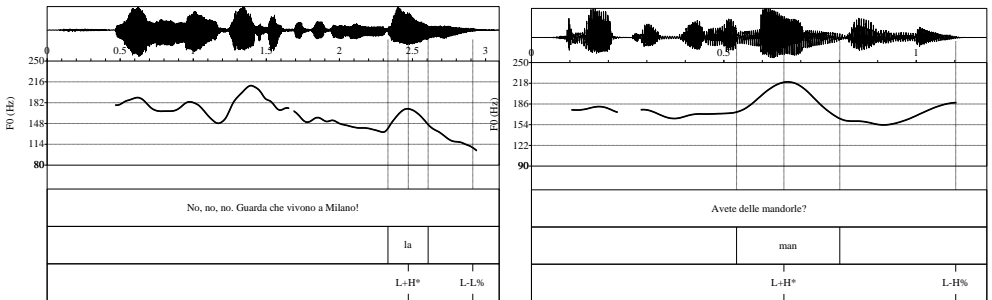


Fig. 7a,b Dichiarativa con focus: Firenze (a, L+H*, L-L%) e Bari (b, H*+L, L-L%)

Se cerchiamo una giustificazione geografica per questa distribuzione possiamo mappare i due contorni con colori diversi sulla cartina d'Italia e cercare di individuare le aree di continuità e i loro confini:



Fig.7c Distribuzione geografica delle dichiarative
con focus: un'ipotesi di isoglossa

A prima vista, sembrerebbe esserci una specie di polarizzazione di tipo nord-ovest vs sud-est. Resterebbero tuttavia alcuni casi di difficile collocazione (Pisa, Roma). Se passiamo al tipo sintattico interrogativo, però, ci accorgiamo subito che la variazione intonativa è talmente grande, che qualunque tentativo di suddividere l'Italia in macro-aree, dividerebbe tra loro quasi tutte le varietà. Mostriamo qui in basso alcuni grafici della frequenza fondamentale di questo tipo frasale in molte varietà e di seguito una tabella con tutte le

possibili combinazioni di accenti nucleari e toni di frontiera, in ciascuna di esse sono specificate le sigle delle varietà che la usano.

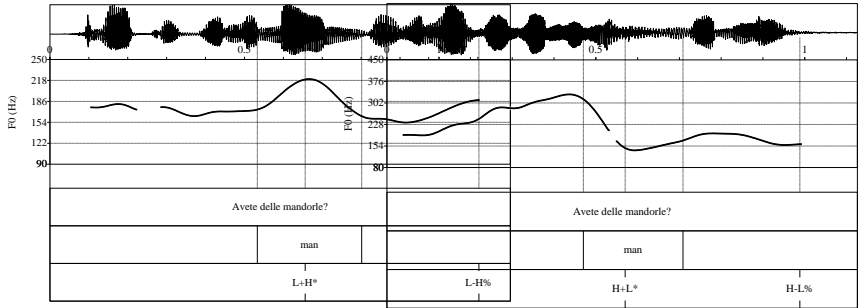


Fig. 8a,b Contorni intonativi delle interrogative polari: Bari (a, L+H* L-H%) e Lucca (b, H+L*, H-L%).

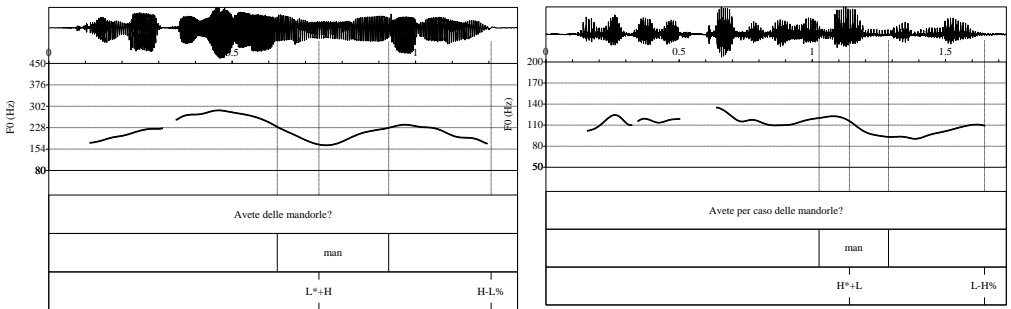


Fig. 8c,d Contorni intonativi delle interrogative polari: Torino (c, L*+H, H-L%) e Roma (d, H*+L, L-H%).

	L-H%	H-H%	H-L%	L-L%
H+L*	MI LE SA	LU CS	PI LU	
H*+L	MI RO PI SA LE PE			
L+H*	TO SI FI			SA BA CS
H*	CS BA		TO NA	
L*+H				



Fig. 8e,f Tabella e distribuzione geografica dei contorni intonativi delle interrogative polari.

Per semplificare la suddivisione, gli autori hanno raggruppato i possibili contorni in 4 tipologie, contrassegnate da colori distinti: ascendente-discendente, discendente-ascendente, ascendente-discendente-ascendente, discendente-ascendente-discendente. Nonostante la semplificazione, possiamo osservare che non esiste alcuna possibilità di individuare delle macro-aree, anche perché molte varietà utilizzano più di un contorno intonativo per questo tipo frasale.

Se tentiamo di applicare la stessa strategia alle domande parziali, otteniamo ancora una suddivisione estremamente complicata. Si intravede tuttavia la possibilità di eseguire una classificazione geografica basata esclusivamente sull'accento nucleare, senza tenere conto del tono di confine, che porta alla curiosa individuazione di una area centro-meridionale omogenea.

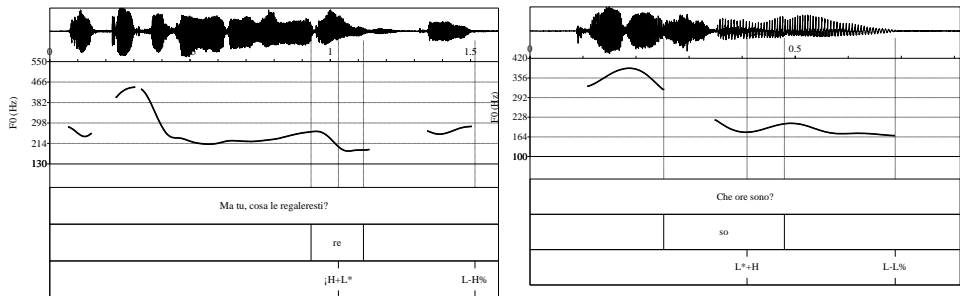


Fig.9a,b Domande parziali: Milano (a, \uparrow H+L* L-H%) e Pescara (b, L*+H, L-L%)

	L-H%	H-H%	H-L%	L-L%
H+L*	MI TO RM FI SI SABA	LU		MI PI LU RM SI CS BA LE
H*+L				
L+H* H*		RM CS	NA	CS
L*+H				PE



Fig. 9c,d L'accento nucleare nelle domande parziali: discendente vs ascendente. Tabella e distribuzione geografica: una parvenza di regolarità.

E così, osserviamo una variazione alta nelle esclamative, una più controllabile nelle domande polari con sorpresa, e così via.

Questo studio cerca di fornire le basi minime per poter iniziare una teoria comparativa. Le ragioni per eventuali regolarità che risulteranno da queste comparazioni saranno da ricercarsi con l'affinamento di altri metodi, come una teoria del cambiamento

nell'intonazione e metodi di datazione, studi comparativi tra dialetti e varietà associate. Di fronte a uno stato della letteratura a dir poco embrionale, è auspicabile la nascita, anche a livello teorico, di un settore di studi geo-prosodici comparativi, non soltanto descrittivi, ma che indaghino le cause delle affinità e delle divergenze analizzando la reazione dell'intonazione al contatto linguistico, al cambiamento nel tempo, alla ricerca di universali che potrebbero fornire un ausilio di non poco conto agli studi di tipologia, psico e neuro-linguistici.

Referenze Bibliografiche:

Avesani, C. **ToBIIt. Un sistema di trascrizione per l'intonazione italiana.** In *Atti delle V giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale*. Novembre 1994 (pp. 85-98). Trento. 1995.

Beckman, M. & Ayers, G. **Guidelines for ToBI labeling,** *Ohio State University*. 1994

Beckman, M., Díaz-Campos, M., Tevis McGory, J., & Morgan, T. **Intonation accross Spanish in the Tones and Break Indexes Framework.** *Probus*, 14. 9-36. 2002

Bruce, G. **Swedish Word Accents in Sentence Perspective.** Lund: Gleerup. 1977

Canepari, L. **Introduzione alla fonetica.** Torino: Einaudi. 1979.

De Mauro, T. **Storia linguistica dell'Italia unita**. Bari: Laterza. 1970.

Face, T. & Prieto, P. **Rising accents in Castilian Spanish. A revision of Sp_ToBI**. *Journal of Portuguese Linguistics*, 6(1), 117-146. 2006/2007

Frota, S. **Prosody and focus in European Portuguese. Phonological phrasing and intonation**. New York: Garland Publishing. 2000

Gili Fivela B., Avesani C., Barone M., Bocci G., Crocco C., D'Imperio M., Giordano R., Marotta G., Savino M., Sorianello P. **Varieties of Italian and their intonational phonology**. In S. Frota and P. Prieto (eds) *Intonational variation in Romance*, Oxford University Press. Forthcoming

Goldsmith, J. **The aims of autosegmental phonology**. **Current approaches to phonological theory**, Daniel Dinnsen (Ed.) 202-22. Bloomington: Indiana University Press. 1979

Grice, M.; D'Imperio, M; Savino, M.; Avesani, C. **Strategies for intonation labeling across varieties of Italian**. In: Jun, S. (ed.), *Prosodic typology*, Oxford: OUP, 363-389. 2005.

Hualde, J. I. **Remarks on the diachronic reconstruction of intonational patterns in Romance with special attention to Occitan as a bridge language**. *Catalan Journal of Linguistics*, 2 (Special volume on Romance Intonation, ed. by P. Prieto), 181-205. 2003.

Jun, S. & Fougeron, C. **A Phonological Model of French Intonation**, in *Intonation: Analysis, Modeling and Technology*, ed. by Antonis Botinis. Kluwer: Academic Publishers. pp.209-242. 2000.

Liberman, M. & Prince, A. **On stress and linguistic rhythm**. *Linguistic inquiry* 8.249-336. 1977

Pellegrini, G.B. **Tra lingua e dialetto in Italia. Studi mediolatini e volgari**. VIII, 137-153. 1960

Pierrehumbert, J. **The Phonology and Phonetics of English Intonation**. PhD Dissertation, MIT. 1980

Prieto, P. **Entonació. Models, teoria, mètodes**. Barcelona: Ariel. 2002

Prieto, P., Aguilar, L., Mascaró, I., Torres Tamarit, F.J., Vanrell, M.M. **Phonetics and phonology in Iberia, Cat-ToBI**. Paper presented at the workshop *Transcription of Tone and Intonation in the Iberian languages. PaPI 2007*, Braga, Portugal, June 27. 2007

Prieto, P. & Sichel-Bazin, R. (coords.). **Atlàs interactiu de l'intonacion de l'occitan**. [[http:// prosodia.uab.cat/atlesintonacion/](http://prosodia.uab.cat/atlesintonacion/)] 2007/2010

Silverman, K., Beckman, M., Pitrelli, J., Ostendorf, M., Wightman, C., Price, P., Pierrehumbert, J. & Hirschberg, J. **ToBI: A Standard for Labeling English Prosody**. In J. J. Ohala, T. M. Nearey, B. L. Derwing, M. M. Hodge and G. E. Wiebe, eds. *ICSLP 92 Proceedings: 1992 International Conference on Spoken Language Processing*. Volume 2. Department of Linguistics, University of Alberta. 867-870. 1992

CENSURA E REPRESSIONE IN *SOSTIENE PEREIRA*, DI ANTONIO TABUCCHI

Melissa TORRE⁴⁰⁵

Nel romanzo *Sostiene Pereira* (1994), lo scrittore italiano Antonio Tabucchi tratta di uno dei momenti più critici della storia recente del Portogallo, il periodo della dittatura di Salazar che ha colpito il Paese per quasi mezzo secolo, culminando nella Rivoluzione dei Garofani del 1974. La narrazione è situata a Lisbona nel 1938, periodo in cui il mondo viveva l'imminenza della guerra e la diffusione di regimi totalitari di estrema destra. In questo contesto, la repressione e la censura sono state la realtà vissuta dal popolo oppresso dai governi dittatoriali.

In Portogallo, la dittatura è stata molto dura nell'eseguire il suo presunto obbligo di mantenere "l'ordine" e "la moralità". A questo riguardo, secondo Gerson Roani, (2004, p.18):

⁴⁰⁵ È dottoranda in Letteratura presso l'Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG.

De 1926 até 1974, o destino das produções literárias, em Portugal, pode ser entendido a partir de três condições envolvendo as obras produzidas. Estas podiam ser toleradas, proibidas ou mutiladas, dependendo do arbítrio dos censores. O ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação.⁴⁰⁶

È in questo panorama che si svolge la narrazione di *Sostiene Pereira*: uno scenario aggravato dalla situazione nella vicina Spagna, la quale era in preda a una guerra civile. Il protagonista del romanzo è un vecchio giornalista abbandonato dal successo professionale, egli che in altri tempi era stato responsabile della cronaca nera di un importante quotidiano della capitale e che, nel presente della narrazione, si trova ridotto a dirigere la pagina culturale del *Lisboa*, un giornale del pomeriggio appena creato in Portogallo. Nella sua modesta redazione, che si riduce a una stanza affittata al secondo piano di un dimesso edificio a Lisbona, Pereira cura la pagina culturale del quotidiano, la quale viene pubblicata solo il sabato.

⁴⁰⁶ “Dal 1926 al 1974 il destino delle produzioni letterarie in Portogallo può essere inteso a partire da tre condizioni che coinvolgono le opere prodotte. Queste ultime possono essere tollerate, vietate o mutilate, a seconda dell’arbitrio dei censori. L’atto creativo era limitato, poiché gli artisti erano obbligati ad avere la coscienza che il loro lavoro artistico e il loro destino come scrittori dipendeva da quelle persone incaricate di analizzare il prodotto finale della loro scrittura: l’opera destinata alla pubblicazione.” (La traduzione è nostra).

Pereira è l'unico impiegato in quell'ufficio, composto da una scrivania e un ventilatore, poiché la redazione della pagina culturale si trova separata dal resto del giornale. Il *Lisboa* era un giornale apolitico e indipendente, con tendenze cattoliche, e senza grandi pretese, come lo stesso Pereira. In questo senso, il protagonista restringeva questa sezione del giornale alla pubblicazione delle traduzioni di racconti e brani di romanzi francesi del XIX secolo, che lui stesso si incaricava di tradurre, e la sezione "Ricorrenze", in cui recava omaggio a un grande scrittore non più in vita.

Pereira è ossessionato dall'idea della morte. La moglie è mancata da alcuni anni, ma il ricordo di lei accompagna Pereira costantemente. A causa della sua solitudine assoluta, Pereira parla con il ritratto della sposa, cioè a dire che lo imprigiona al passato e gli impedisce di guardare al futuro.

Sostiene Pereira che da un po' di tempo aveva preso l'abitudine di parlare al ritratto della moglie. Gli raccontava quello che aveva fatto durante il giorno, gli confidava i suoi pensieri, chiedeva consigli. Non so in che mondo vivo, disse Pereira al ritratto, me lo ha detto anche padre Antonio, il problema è che non faccio altro che pensare alla morte, mi pare che tutto il mondo sia morto o che sia in procinto di morire.⁴⁰⁷

A causa della relativa autonomia che ha nella direzione della pagina culturale del *Lisboa*, Pereira decide di assumere un

⁴⁰⁷ Tabucchi (2007, p.16).

collaboratore per scrivere necrologi anticipati di scrittori all'epoca famosi. La sua ossessione per la morte lo porta a contatto con Monteiro Rossi, studente di filosofia, che ha scritto una tesi sul tema. Dunque, Pereira è convinto che questa sia la persona ideale per redigere i necrologi anticipati. Dall'altra parte, tale approccio è dovuto al fatto che Pereira desidera, anche se inconsciamente, cogliere un po' di gioventù nella sua vita attraverso il contatto con il giovane Monteiro Rossi, che passa ad occupare il posto del figlio che Pereira non ha mai avuto e al quale pensa spesso.

E poi Pereira pensò al figlio che non avevano avuto. Lui sì, lo avrebbe voluto, ma non poteva chiederlo a quella donna gracile e sofferente che passava notti insonni e lunghi periodi in sanatorio. E si dispiacque. Perché se ora avesse avuto un figlio, un figlio grande col quale sedersi a tavola e parlare, non avrebbe avuto bisogno di parlare con quel ritratto che si riferiva a un viaggio lontano del quale quasi non si ricordava più.⁴⁰⁸

Tuttavia, questo giovane aveva ideali libertari e rivoluzionari, i suoi articoli risultano impubblicabili in Portogallo in tempi di censura e repressione. Senza potergli spiegare la ragione, Pereira continua a pagare Monteiro Rossi con i propri mezzi. Così, i due personaggi cominciano a instaurare un rapporto simile a quello che stringe un padre a un figlio. Per giustificare la scelta di pagare di tasca propria gli articoli del giovane, Pereira spiega di non volere

⁴⁰⁸ Ibid, p.16.

onerare il giornale. Questo significa che, anche indirettamente, Pereira contribuisce a finanziare la lotta contro il potere costituito del gruppo di giovani dei quali fa parte Monteiro Rossi. Pereira diventa un loro punto di riferimento nella città di Lisbona.

Con la sua vita noiosa, prevedibile e priva di grandi accadimenti, Pereira si era mostrato rassegnato alla situazione e si era mostrato privo dell'interesse necessario a modificarla, sia sul piano personale sia quello professionale. Pereira aveva seguito rigorosamente la propria routine tra casa, redazione della pagina culturale del *Lisboa* e il Café Orquídea, dove mangiava frittate alle erbe e beveva limonate zuccherate, cosa che stava producendo gravi danni alla sua già fragile salute. Stava soffrendo di problemi di obesità e di cuore. Pereira era, insomma, l'immagine di un uomo in declino.

È quando il giornalista conosce Monteiro Rossi e la sua ragazza Marta che ha inizio il processo di cambiamento. Il primo evento di lotta contro i regimi totalitari è la visita del cugino di Monteiro Rossi a Lisbona. Il giornalista riesce a ospitare Bruno Rossi in un albergo discreto e insospettabile. Il giovane viene dalla Spagna, coinvolta in una sanguinosa guerra civile, per reclutare volontari disposti a far parte di una brigata internazionale che combatte per la causa repubblicana. Tuttavia, nonostante il sostegno che dà ai giovani, Pereira riafferma la sua posizione apolitica:

A me non interessano né la causa repubblicana né la causa monarchica, io dirigo la pagina culturale di un giornale del pomeriggio e queste cose non fanno parte del mio panorama, io le trovo un alloggio tranquillo, di più non posso fare, e lei stia bene attento a non cercarmi, perché io non voglio avere niente a che vedere né con lei né con la sua causa.⁴⁰⁹

Eppure, anche senza acquisire una piena consapevolezza dei fatti, Pereira inizia a immergersi in sentieri tortuosi che cambiano il suo mondo irrimediabilmente. Da quando entra in contatto con la lotta dei giovani Marta e Monteiro Rossi, il giornalista diventa più critico e consapevole degli eventi che segnano l'Europa dell'epoca. A differenza del suo direttore, che è in vacanza alle terme di Coimbra pensando a “cose *amusantes*”, Pereira riflette sulla situazione politica in Portogallo: “Sarà, disse Pereira, ma anche qui le cose non vanno bene, la polizia la fa da padrona, ammazza la gente, ci sono perquisizioni, censure, questo è uno stato autoritario, la gente non conta niente, l'opinione pubblica non conta niente”⁴¹⁰. E quando il suo amico Silva, professore universitario, sembra avere simpatia per il regime totalitario stabilito in Portogallo, Pereira ha un momento di indignazione e lucidità, posizionandosi criticamente: “Allora devo essere libero, disse Pereira, e informare la gente in maniera corretta”⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Ibid, p. 86.

⁴¹⁰ Ibid, p.64.

⁴¹¹ Ibid, p.64-65.

Tuttavia, Pereira è a tal punto ignaro della situazione politica del tempo che arriva a chiedere informazioni sugli eventi che si stanno verificando nel mondo al cameriere del Café Orquídea. I giornali sono costretti a tacere a causa della censura. Comunque, per essere ben informati esiste un'alternativa: ascoltare Radio Londra, a cui il cameriere del Café Orquídea ha accesso e le cui informazioni trasmette a Pereira.

Quando arrivò il cameriere gli chiese: che notizie ci sono, Manuel? Se non lo sa lei, dottor Pereira, che sta nel giornalismo, rispose il cameriere. Sono stato alle terme, rispose Pereira, e non ho letto i giornali, a parte che dai giornali non si sa mai niente, la cosa migliore è prendere le notizie a voce, per questo chiedo a lei, Manuel. Cose turche, dottor Pereira, rispose il cameriere, cose turche. E se ne andò.⁴¹²

In questo contesto di repressione, la censura lavora senza sosta, compromettendo la libertà di stampa e di espressione. Qualunque cosa fosse reputata minimamente minacciosa dal potere costituito andava vista come sovversiva e eliminata. A tal proposito, Sandra Reimão (2011, p.11) sottolinea che, “uma das primeiras providências da maioria dos regimes autoritários é censurar a liberdade de expressão e opinião, uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes”⁴¹³

⁴¹² Ibid, p.79.

⁴¹³ “una delle prime cose fatte dalla maggior parte dei regimi autoritari è censurare la libertà di espressione e di opinione, una forma di

A disagio nel ritenersi un soggetto diviso da un intimo conflitto di natura religiosa – Pereira non crede nella resurrezione della carne –, il giornalista cerca un conforto e un sostegno nella figura di Padre Antonio. Il religioso, però, sempre troppo occupato con i suoi malati, non è molto interessato al dramma che Pereira vive dentro di sé. Per questo motivo, Padre Antonio rimprovera Pereira di non interessarsi ai problemi politici del suo tempo.

Pereira gli chiese cosa gli era successo e padre Antonio gli disse: ma come, non hai saputo?, hanno massacrato un alentejano sulla sua carretta, ci sono scioperi, qui in città e altrove, ma in che mondo vivi, tu che lavori in un giornale?, senti Pereira, vai un po' a informarti.⁴¹⁴

Impotente di fronte agli eventi che cambiano la configurazione d'Europa e, allo stesso tempo, continuano a investire la sua vita e a interferire nel “suo mondo”, Pereira sente la pressione sul proprio cuore fragile e decide di accettare il suggerimento del proprio cardiologo. Finisce così ricoverato nella Clinica Talassoterapica di Parede per una settimana. Sul treno, diretto verso la clinica, Pereira ricorda i giorni della giovinezza quando era forte e sano. In quei giorni poteva raggiungere a nuoto lunghe distanze, sorpendendo anche i suoi compagni dell'università. All'improvviso Pereira ha bisogno di

dominio attraverso la coercizione, la limitazione o l'eliminazione di voci dissidenti.” (La traduzione è nostra).

⁴¹⁴ Tabucchi (2007, p.15).

rivivere il passato come se il superamento delle difficoltà fisiche permettesse un cambiamento e un superamento dei problemi affrontati al momento. E decide così di lanciarsi in mare come ai vecchi tempi.

Si tratta di un atto di coraggio e determinazione. Pereira osa testare i propri limiti. Allontanandosi sempre più dalla riva, egli comincia a sentire il cuore vacillare, ma mantiene il controllo e riesce a tornare in spiaggia lentamente, superando così i propri limiti fisici.

Questo è un evento decisivo per il protagonista, perché è un importante tentativo di ritrovare un'autostima profondamente indebolita. Il brano ha un forte significato simbolico, poiché è il primo passo di Pereira nel tentativo di ritrovare se stesso e ricordare chi è e cosa è capace di fare. Si tratta di una tappa fondamentale verso il cambiamento indicato nel testo.

Entrò nell'acqua con calma, piano piano, lasciando che il fresco lo abbracciasse lentamente. Poi, quando l'acqua gli arrivò all'ombelico, si tuffò e si mise a nuotare un crawl lento e misurato. Nuotò a lungo, fino alle boe. Quando abbracciò la boa di salvataggio sentì che aveva il fiatone e che il suo cuore batteva all'impazzata. Sono matto, pensò, non nuoto da una vita e mi butto in acqua così, come uno sportivo. Si riposò attaccato alla boa, poi si mise a fare il morticino. Il cielo sopra i suoi occhi era di un azzurro feroce. Pereira riprese fiato e rientrò calmamente, con lente bracciate. Passò davanti al

bagnino e volle togliersi una soddisfazione. Come ha visto non ho avuto bisogno del salvagente [...].⁴¹⁵

Il romanzo *Sostiene Pereira* tratta di un soggetto in crisi di identità. Il suo protagonista è un intellettuale che si ritrova coinvolto in un conflitto tra varie forze: alla sua funzione di direttore della pagina culturale di un giornale del pomeriggio si sovrappongono questioni personali e intime, creando un quadro complesso. Pereira è in mezzo a una realtà turbata, in cui gli eventi sfuggono e non è possibile per il giornalista, almeno fino al graduale processo di consapevolezza avvenuto alla fine del romanzo, comprendere gli eventi che si susseguono intorno a lui.

Il cambio di atteggiamento del protagonista inizia durante il suo ricovero nella Clinica Talassoterapica di Parede, dove conosce il dottor Cardoso, che gli spiega la teoria della confederazione delle anime. Secondo questa teoria, l'unità del soggetto è un'illusione, poiché questo viene abitato da una pluralità di "sé". La personalità sarebbe una confederazione di diverse anime, che è controllata da un "io" egemone che assume il controllo fino a quando un altro "io" più potente prende il suo posto.

Crede di essere "uno" che fa parte a sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un'illusione, peraltro ingenua, di un'unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Javet

⁴¹⁵ Ibid, p.106.

vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, nevvvero, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone. [...] nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l'io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere la coorte delle anime.⁴¹⁶

Questa teoria va, così, contro la fede cristiana nell'esistenza di un'anima unica e individuale. È proprio questo aspetto della teoria che attrae Pereira, dato che quest'ultimo si trova in un conflitto interiore costante, interrogandosi circa la risurrezione della carne predicata dalla religione cristiana, pur essendo cattolico e credendo nell'esistenza dell'anima. Questa contraddizione che tormenta il protagonista per tutta la narrazione ne rivela un lato critico recondito. Quando questa nuova personalità comincia a prendere forma, Pereira chiede a se stesso quale atteggiamento assumere verso i problemi del suo tempo. Giunge così a riflettere sulla condotta di Marta e Monteiro Rossi.

Il fatto è che mi è venuto un dubbio: e se quei due ragazzi avessero ragione? [...] se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiato lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso esprimere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell'Ottocento francese, non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io

⁴¹⁶ Ibid, p.123.

fossi un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa.⁴¹⁷

Il cambiamento di Pereira quanto a posizione politica suggerisce che il suo "io egemone" subisce la pressione di un nuovo "io" che presto prenderà il posto del primo. Quanto maggiore è l'intervento della censura nella sua vita tanto maggiore è la forza con cui il suo nuovo "io" rivendica la propria posizione. Il protagonista di *Sostiene Pereira* ha vissuto un momento di forte repressione di idee e pensieri. Durante la dittatura di Salazar le ideologie venivano imposte ai cittadini e le opinioni venivano censurate, dal momento che ogni opposizione al regime era fortemente repressa.

Secondo Paula Morais, Salazar ha fatto della censura “un instrumento de tortura impiedoso e profundamente eficaz já que, para além de silenciar os opositores, deturpar as palavras, manipular as opiniões, condicionava todas as informações que chegavam à população”.⁴¹⁸ Inoltre, l'arbitrarietà del sistema ha aggravato il problema ancora di più, poiché i criteri utilizzati dalla censura erano poco chiari.

⁴¹⁷ Ibid, p.122.

⁴¹⁸ Morais (2005, p.30) “uno strumento di tortura, spietato e profondamente efficace poiché, oltre a zittire gli oppositori, deturpare le parole e manipolare le opinioni, condizionava tutte le informazioni che arrivavano alla popolazione.” (La traduzione è nostra).

Mesmo aqueles que procuraram ludibriar essa máquina censória, nunca sabiam quando é que os textos seriam dilacerados ou não já que este aparelho instituído pelo Estado com intuitos profiláticos era, acima de tudo, tendencioso, arbitrário, imprevisível e com critérios de actuação discutíveis. Por isso mesmo, os autores acabaram por ser vítimas de um duplo processo de censura: o do Estado e o do censor invisível que se instalou na consciência de cada um. A sua criatividade foi, então, alvo da impossibilidade de saberem com rigor que critérios seriam usados para avaliar a obra produzida e se ela seria autorizada a circular publicamente.⁴¹⁹

A causa della sua vicinanza a Marta e Monteiro Rossi, Pereira viene osservato dalla polizia politica. Il telefono della redazione viene sorvegliato. Tutte le telefonate, sia quelle fatte sia quelle ricevute, vengono filtrate dalla portinaia del palazzo, un'informatrice della polizia: "sono venuti gli impiegati dei telefoni accompagnati da un commissario, hanno collegato il suo telefono con la portineria, hanno

⁴¹⁹ (Ibid, p.31). "Anche coloro che hanno cercato di aggirare la macchina della censura, non sapevano mai quando i testi sarebbero stati strappati o no poiché questa macchina istituita dallo Stato con intenti profilattici era, soprattutto, tendenziosa, arbitraria, imprevedibile e con criteri di azione discutibili. Pertanto, gli autori sono stati vittime di un doppio processo di censura: quello dello Stato e quello del censore invisibile che si è stabilito nella coscienza di ciascuno. La loro creatività è stata poi vittima dell'impossibilità di sapere precisamente quali criteri sarebbero stati utilizzati per valutare il lavoro prodotto, e se esso avrebbe avuto il permesso di circolare pubblicamente." (La traduzione è nostra).

detto che se in redazione non c'è nessuno è bene che qualcuno riceva le telefonate, dicono che io sono una persona di fiducia”.

Questo brano dimostra la violenza perpetrata dal regime attraverso la censura contro la libertà di espressione e di opinione. Ogni qualvolta il giornalista sentiva l'oppressione del sistema, il suo senso critico diventava più forte: “E se devo telefonare? Deve passare dal centralino, rispose Celeste con soddisfazione, e ora il suo centralino sono io, è a me che deve chiedere i numeri”⁴²⁰. Il controllo della polizia non si limitava alle telefonate, dal momento che anche la corrispondenza di Pereira veniva intercettata dalla portiera: “Buongiorno dottor Pereira, c'è una lettera per lei, è un espresso, l'ha portata il postino alle nove, ho dovuto firmare io”⁴²¹.

La libertà di Pereira è illusoria. Il suo direttore gli ha conferito pieno potere sulla pagina culturale del *Lisboa*, ma ogni scelta interpretata come minacciosa per il sistema viene severamente ostracizzata. Questo è successo quando Pereira ha pubblicato una traduzione del racconto "L'ultima lezione", di Daudet, passato inosservato dalla censura del giornale. Il racconto è ambientato in un borgo francese in Alsazia, la cui imminente occupazione tedesca dopo la guerra franco-prussiana richiede che un insegnante di francese si

⁴²⁰ Ibid, p.148.

⁴²¹ Ibid, p. 49.

allontani da quel posto. Tuttavia, prima di partire, scrive sulla lavagna "Viva la Francia", esprimendo così il suo patriottismo.

Per questo motivo, Pereira viene rimproverato dal suo direttore per aver utilizzato il giornale come veicolo di espressione di sostegno per la Francia, anche se velata, contro la Germania alleata del Portogallo in quel particolare momento storico-politico. Questa iniziativa di Pereira viene interpretata dal dottor Cardoso della Clinica Talassoterapica di Parede come una lotta tra il super-io di Pereira e il suo nuovo "io egemone". In realtà, il giornalista, inconsciamente, prendeva posizione contro il regime attraverso le sue azioni, anche se ancora moderate.

Questo incidente dimostra ancora una volta il potere della censura sui mezzi di comunicazione. In un primo momento, Pereira non credeva che la censura si occupasse di un giornale del pomeriggio come il *Lisboa*, non dando importanza alle osservazioni del dottor Cardoso sull'apparente potere e autonomia concessi a Pereira dal direttore del giornale nell'affidargli la pagina culturale.

È comodo, obiettò il dottor Cardoso, tanto c'è la censura preventiva, tutti i giorni, prima di uscire, le bozze del suo giornale passano attraverso l'imprimatur della censura preventiva, e se c'è qualcosa che non va stia pur tranquillo che non viene pubblicato, magari lasciano uno spazio bianco, mi è già capitato di vedere i giornali portoghesi con degli ampi spazi bianchi, fanno una grande rabbia e una grande malinconia. Capisco, disse

Pereira, li ho già visti anch'io, però al "Lisboa" non è ancora successo.⁴²²

Sandra Reimão (2011), trattando della censura durante la dittatura militare in Brasile, sottolinea la costanza con cui i giornali e le riviste sono stati costretti a riempire i vuoti lasciati nelle loro pagine da testi censurati. Ognuno di questi ha fatto ricorso alla strategia di evidenziare lo spazio della pagina che il testo cancellato avrebbe dovuto occupare. Pertanto, secondo Sandra Reimão (2011, p.12-13), molti giornali e riviste pubblicavano materiale "strano" e "inadeguato" in quegli spazi.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, publicou poesias várias no lugar do texto censurado [...]. Indicando as lacunas deixadas pela ação da censura, o *Jornal da Tarde* publicava receitas culinárias; a revista *Veja*, figuras de demônios; *A Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, mantinha os espaços em branco (estratégia não vista com bons olhos pelos censores); e os semanários *Opinião* e *Manuscrito* publicavam tarjetas pretas.⁴²³

Pereira si sente impotente di fronte all'atteggiamento passivo della stampa rispetto agli eventi dell'epoca. Allo stesso tempo

⁴²² Ibid, p.129.

⁴²³ "Il giornale *O Estado de S. Paulo*, per esempio, pubblicava alcune poesie al posto del testo censurato (...). Indicando le lacune lasciate dall'azione della censura, il *Jornal da Tarde* pubblicava delle ricette; la rivista *Veja*, figure di diavoli; *A Tribuna da Imprensa*, a Rio de Janeiro, manteneva gli spazi vuoti (strategia che non era vista favorevolmente dalla censura); e i settimanali *Opinião* e *Manuscrito* pubblicavano delle fasce nere." (La traduzione è nostra).

in cui il cameriere del Café Orquídea narrava gli eventi che accadevano nel mondo, come ad esempio il bombardamento di navi inglesi da sommergibili italiani, Pereira legge il titolo di testa del giornale della mattina, del tutto estraneo a tale situazione: “Sculpture di sabbia sulla spiaggia di Carcavelos. Il ministro del Secretariado Nacional de Propaganda inaugura la mostra dei piccoli artisti”⁴²⁴. Un’enorme fotografia delle opere dei giovani artisti presso la spiaggia occupa mezza pagina del giornale, spazio che si doveva dedicare alla denuncia dell’oppressione, denuncia che invece rimane soffocata.

Un altro fattore decisivo per il processo di progressiva presa di coscienza da parte di Pereira della necessità di affrontare l’oppressione a cui la popolazione era sottomessa è sapere che alcuni dei suoi scrittori cattolici francesi preferiti, che egli credeva di assenti dalla scena politica, stanno prendendo posizione a proposito della Guerra Civile Spagnola. Ottiene queste informazioni da Padre Antonio, a cui aveva chiesto consigli su come schierarsi politicamente, rimanendo sorpreso dalla rivelazione che Mauriac e Maritain avevano pubblicato un manifesto in difesa dei baschi dopo il bombardamento di Guernica e che Bernanos aveva scritto sui massacri causati dai sostenitori di Franco. Dopo avere parlato con padre Antonio, Pereira rimane confuso, dimostrando che il suo nuovo "io egemone" sta già manifestandosi.

⁴²⁴ Tabucchi (2007, p.167).

Tuttavia, l'evento che permette a Pereira di prendere una posizione definitiva sul momento politico è la tortura e poi la morte di Monteiro Rossi, nella casa dove il ragazzo si trovava alloggiato. Con un atto assai arbitrario, la polizia politica invade la casa di Pereira adducendo il pretesto di dovere interrogare Monteiro Rossi, picchiato a morte. Pereira non può intercedere per lui.

Il capo del gruppo, che ha detto di avere soltanto l'intento di dare una lezione di patriottismo, sembra essere molto informato a proposito delle abitudini e del temperamento di Pereira. Si capisce così che i particolari della sua routine sono stati accuratamente comunicati alla polizia dagli informatori del governo. Alla fine Pereira decide di agire redigendo un articolo in cui descrive quanto successo a casa sua quella notte. Per la prima volta da quando ha cominciato a scrivere per il *Lisboa*, Pereira firma il suo testo come faceva quando scriveva articoli di cronaca nera. Il giorno successivo, con la complicità del dottor Cardoso, riesce a convincere il proto del *Lisboa* che la censura aveva dato il permesso alla pubblicazione dell'articolo. Alla fine il romanzo lascia intendere che Pereira si sia rifugiato in Francia, lasciando in fretta il paese con un passaporto falso.

Marta e Monteiro Rossi sono coinvolti in situazioni che a Pereira e al lettore rimangono oscure. Il lettore apprende i fatti da un narratore che riporta la storia raccontata da Pereira, probabilmente

durante un interrogatorio. Il narratore trascrive solo ciò che è affermato da Pereira, trattandosi dell'unica narrazione a cui il lettore ha accesso.

Chi narra la storia è un “recorder”, qualcuno che riporta ciò che Pereira ha detto in un lungo discorso indiretto che dura quanto il racconto, punteggiandolo con “sostiene Pereira”, “Pereira sostiene” e “pare che”. Insomma, il lettore non può mai, neppure per un momento, dimenticare che la storia è il resoconto testuale di quello che Pereira ha detto. Il punto di vista del lettore appare quindi limitato, ovvero ristretto a quanto il protagonista vuole svelare, giacché il trascrittore può registrare solo ciò che Pereira afferma.⁴²⁵

Sostiene Pereira è, dunque, la testimonianza del suo protagonista, e ciò è già espresso nel sottotitolo del romanzo: *Sostiene Pereira - Una testimonianza*. Pereira è testimone del suo tempo, della dittatura, della repressione, della censura. Si tratta di un rappresentante di quell'intellettualità repressa dal sistema, la quale, infine, decide di correre il rischio di denunciare il regime oppressivo a cui il proprio Paese era sottomesso.

Referenze Bibliografiche:

BRIZIO-SKOV, Flavia. **Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo**. Cosenza: Pellegrini Editore, 2002.

MORAIS, Paula Fernanda da Silva. **Portugal sob a égide da ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras**. 2005. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura

⁴²⁵ Brizio-Skov (2002, p.129).

Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Minho. 2005.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: EDUSP, 2011.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set./dez. 2004.

TABUCCHI, Antonio. **Sostiene Pereira – Una testimonianza**. Milano: Feltrinelli, 2007.

Come citare questo testo:

TORRE, M. Censura e repressione in *Sostiene Pereira*, di Antonio Tabucchi. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

TRADUZIONE E VARIAZIONE SOCIOLINGUISTICA IN ANDREA CAMILLERI

Rafael Ferreira da SILVA⁴²⁶

Questo testo ha lo scopo di proporre riflessioni sulla traduzione del libro *Il Ladro di Merendine* (2013), di Andrea Camilleri, in portoghese brasiliano, analizzando le strategie utilizzate per le variazioni sociolinguistiche.

Camilleri è uno scrittore siciliano che, da un po' di più di 20 anni⁴²⁷, richiama attenzione non solo nella sua isola natale, ma in tutta Italia, così come nel mondo. A novant'anni dalla nascita di Camilleri⁴²⁸, l'opera camilleriana rappresenta un fenomeno di portata internazionale, per il suo valore letterario, per il riferimento costante alla realtà storica non solo della Sicilia e dell'Italia, ma anche di quasi tutto il mondo, per il particolare impasto linguistico, per il fascino che esercita sui lettori, i quali possono leggerla tanto nella lingua originale

⁴²⁶ Professore del Dipartimento di Lingue Straniere e del Master in Studi della Traduzione presso l'Universidade Federal do Ceará/UFC.

⁴²⁷ Nel 1994, Camilleri ha lanciato *La forma dell'acqua*, prima opera con Montalbano come protagonista.

⁴²⁸ Andrea Camilleri ha compiuto 90 anni il 6 settembre 2015.

quanto nelle traduzioni in trentacinque lingue, con il risultato che Camilleri ha venduto oltre trenta milioni di copie.

Uno dei punti-chiave della produzione di Camilleri è la forma nella quale quest'ultimo esprime la propria identità siciliana, tramite l'uso di un linguaggio molto particolare, un ibrido di lingua italiana e dialetto siciliano, plasmato con le sue numerose varianti, sia nei dialoghi tra i personaggi sia nella voce stessa del narratore, sebbene Camilleri rivendichi "la sua appartenenza ad un territorio e ad un patrimonio culturale più ampio, quello italiano", come sostiene Cerrato (2012, p.21). Infatti, ci sono romanzi in cui Camilleri include altri dialetti e perfino altre lingue, quando vuole mettere in campo rappresentazioni culturali del *locus* dei personaggi coinvolti nella trama.

Malgrado la domanda di Sciascia: *Andrea, ma così chi ti legge?*⁴²⁹, (davanti alla lingua mista che è il suo marchio registrato, dopo la lettura di *Un filo di Fumo*), si va d'accordo con La Fauci (2001, p.7), quando afferma che il discorso di Camilleri è "di facile accesso, reso contestualmente sempre o molto spesso trasparente e trattato morfologicamente come se fosse italiano".

Camilleri è efficace nel coinvolgere e porre il lettore nell'ambiente storico e geografico delle sue trame, impadronendosi dei

⁴²⁹ Carvalho (2013, p.109).

dati culturali, espressi attraverso le lingue utilizzate, in linea con quanto afferma Hall (1996 apud BRAY, ADAMSOM & MASON 2009, p.178)⁴³⁰:

[...] *narrazioni sulla nazione* come è raccontata e riraccontata nelle storie nazionali, nelle letterature, sui media e nella cultura popolare che forniscono un insieme di storie, immagini, paesaggi, scenari, eventi storici, simboli e rituali nazionali che trasmettono, o *rappresentano*, le esperienze condivise, i dolori, i trionfi e i disastri che danno significato alla nazione.

La lingua delinea le comunità grandi e quelle piccole: la comunità linguistica italiana è una macrocomunità, che dentro sé ospita molte microcomunità, che sono in contatto in diversi modi. Oltre alla lingua e alla comunità linguistica, la persona può sentirsi partecipe di insiemi plurilinguistici o dell'intera umanità; e l'appartenenza a un territorio circoscritto può essere compatibile con l'appartenenza a una patria più grande; così come la coscienza della patria può entrare in conflitto con quella di una identità continentale o con il sentimento di essere cittadino del mondo.

Freddi (1994, p.27) afferma che

La lingua è un prodotto della cultura, il più straordinario prodotto culturale del gruppo che la parla. Allo stesso tempo la lingua codifica nel suo lessico, nelle forme linguistiche e nelle strutture grammaticali le esperienze storiche del gruppo, i valori in cui questo si riconosce, i suoi schemi del vivere e del pensare, i

⁴³⁰ Il corsivo è dell'autore.

modelli culturali, insomma, che segnano e dirigono il suo cammino nella storia.

Tutte queste questioni culturali e identitarie sono espresse nel suo lessico, nelle forme linguistiche e nelle sue strutture grammaticali, per dirla con Hall, Held & Thompson (1996, p. 613) sul trinomio intrecciato *lingua-cultura-identità*:

National cultures are composed not only of cultural institutions, but of symbols and representations. A national culture is a discourse - a way of constructing meanings which influences and organizes both our actions and our conceptions of ourselves [...]. National cultures construct identities by producing meanings about "the nation". with which we can identify; these are contained in the stories which are told about it, memories which connect its present with its past, and images which are constructed of it.⁴³¹.

Una comunità linguistica che si riconosca nella stessa lingua vive dentro uno spazio fisico popolato da persone, con le quali

⁴³¹ “Le culture nazionali sono composte non solo di istituzioni culturali, ma anche di simboli e rappresentazioni. Una cultura nazionale è un discorso - un modo di costruire significati che influenzano e organizzano sia le nostre azioni sia la concezione che abbiamo di noi stessi [...]. Le culture nazionali, nel produrre significati su “la nazione”, con i quali ci possiamo *identificare*, costruiscono identità. Questi significati sono racchiusi nelle storie che sono raccontate sulla nazione, memorie che connettono il suo presente al suo passato e immagini che da esse sono costruite”. (La traduzione è nostra).

i suoi membri stringono le loro reti di rapporti, stabili e occasionali, vivono i loro rapporti familiari e danno luogo a rapporti fondati su legami abituali, incontri con il prossimo. La comunità locale della quale si fa parte appartiene a una comunità più ampia, con la esistono vincoli condivisi: affinità, prospettive di futuro, memorie in comune, interessi politici e economici, miti e concezioni immateriali così solidi come gli interessi concreti.

In Italia, la maggior parte delle persone che parla dialetto vive una situazione di *code switching*⁴³², di ibridazione, di commutazione, cioè, di passaggio alla lingua standard (oppure, in molti casi, a una varietà intermedia fra lingua e dialetto). Molte le sfaccettature di questa dinamica di transito dal dialetto alla lingua standard, o viceversa, a seconda dalla situazione: in famiglia, con individui della stessa città, si parla in dialetto⁴³³; con sconosciuti, con individui di altre regioni dell'Italia, si tende a parlare la variante standard (oppure una varietà regionale di italiano), che è più adatta alle relazioni di natura amministrativa e gerarchica, di vita sindacale, politica, sportiva e professionale. Questa alternanza, quando è ampiamente praticata, diventa parte del repertorio linguistico della comunità.

⁴³² Cerrato (2012, p.56).

⁴³³ Camilleri & De Mauro (2013, p.5). “Il dialetto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo, familiare”

Tale situazioni linguistiche vengono trattate nelle opere di Camilleri, come afferma Demontis (2001 apud CERRATO 2012, p.25):

La gamma di variazione linguistica documentata nella produzione di Camilleri è quanto mai ampia e comprende almeno: *l'italiano regionale*, alcuni *dialetti italiani*, *l'italiano maccheronico* di Catarella, *l'italiano neostandard*, la *lingua mista italiano-dialetto*, *l'italiano parlato*, *l'italiano letterario e aulico* di fine Ottocento, *l'italiano popolare*, *l'italiano burocratico*, *l'italiano di stranieri* e tracce di *lingue straniere*.

Ci si trova di fronte a un'enorme varietà di parlate italiane in una nazione geograficamente limitata. E simili parlate, per la loro carica culturale-identitaria, conferiscono alla cultura rappresentata una ricchezza imprevista.

Infatti, il processo di italianizzazione dei dialetti (cioè, il loro progressivo assorbimento da parte della lingua comune) spiega perché è necessario parlare a proposito dell'Italia, grossomodo, di quattro varietà linguistiche: l'italiano comune (o standard), l'italiano regionale, il dialetto regionale e il dialetto vero e proprio, tutte presenti nell'opera di Camilleri.

Secondo Dardano & Trifone (1999, p.46),

L'italiano regionale è una varietà di italiano che possiede delle particolarità regionali, avvertibili soprattutto nella pronuncia. [...] In Italia, si distinguono quattro varietà regionali principali: settentrionale, toscana, romana e meridionale.

L'italiano regionale di Camilleri è quello del Sud Italia, l'*Italiano Meridionale*, e i dialetti regionali costituiscono le innumerevoli sottovarianti del dialetto siciliano, parlato da cinque milioni di persone in Sicilia e con una grande importanza nello scenario culturale italiano a partire dal Duecento, quando i poeti della corte Sveva riprendono temi e motivi della poesia provenzale, traducendoli e adattandoli al loro dialetto.

Questa scrittura fondata su un ibrido linguistico, dotato di senso, diventa una sfida per il traduttore: occorre negoziare⁴³⁴ con il testo originale perché il testo tradotto continui significando l'intenzione dell'autore. In ogni modo, Camilleri (2013, p.99) tranquillizza i suoi traduttori, quando afferma che

I risultati narrativi si possono raggiungere in diversi modi, attraverso la ricerca dei fatti, e questo rientra nella preferenza personale di uno scrittore. Per me è nell'approfondimento della parola. Si corre il rischio di essere difficilmente traducibile, ma con un po' di buona volontà si possono trovare buone soluzioni. [...] Forse banalizza, forse ogni traduzione è una banalizzazione. [...] Ma per ciò che riguarda la difficoltà di tradurre una lingua qualsiasi, credo stia nel fatto che ogni lingua non è fatta solo di parole, è fatta di tutte le incrostazioni storiche, economiche, sociali che quella parola comporta. Ognuno che parla quella lingua le dà per sottintese in quella parola.

⁴³⁴ Eco (2003). "Occorre negoziare il significato ed accontentarsi di dire quasi la stessa cosa."

Le traduzioni per il francese, di Serge Quadrupani, per l'inglese, di Stephen Sartarelli, per il catalano, di Pau Vidal, per esempio, optano per cercare nelle loro lingue, nella macrocomunità, tratti che rimarchino la variazione sociolinguistica, mentre nella traduzione in norvegese, di Jon Rognlien, a causa della grande distanza culturale, il traduttore ha preferito mantenere alcune parole in italiano o siciliano, comprensibili con spiegazioni o note.

Quanto alla traduzione in portoghese brasiliano, Joana Angélica d'Ávila Melo preferisce non attenersi tanto all'ibrido. Sono state utilizzate undici note a piè di pagina per spiegare giochi di parole, sigle, piatti tipici, valute e referenze a personalità.

In questo modo, la traduzione in portoghese non si concentra sui fattori culturali-identitari intrinseci alla lingua, ma soltanto sulle (1) variazioni diafasiche, che occorrono in funzione del contesto comunicativo, cioè, quando l'occasione determina la maniera di parlare con l'interlocutore, formale o colloquiale. Ne è testimonianza il rapporto con i colleghi, con Livia e con François, nelle (2) variazioni diastratiche, relative a un gruppo specifico di persone, che usano slang o gerghi, come i poliziotti, ed ha anche una preoccupazione con il (3) socioletto inventato, l'italiano maccheronico di Catarella, al quale la traduzione dà uno stile somigliante al portoghese con deviazioni dalla lingua standard.

Per fornire degli esempi, abbiamo scelto alcuni brani de *Il Ladro di Merendine*. Inizieremo con un estratto dal capitolo XIV⁴³⁵, nel quale il Commissario Montalbano dialoga con l'ispettore Giuseppe Fazio, il collega con cui va maggiormente d'accordo:

Arrivò in ufficio che già calava la *sira*.

C'era Fazio ad aspettarlo.

«Avete trovato François?»

«È passato da casa sua prima di venire qua?» *spiò* Fazio invece di rispondere.

«No. Vengo direttamente da Mazàra».

«Dottore, vogliamo andare nel suo ufficio?»

Una volta dentro, Fazio chiuse la porta.

«Dottore, io *sbirro* sono. *Macari* meno bravo di lei, ma sempre *sbirro*. Come fa a *sapìri* che il *picciliddro* è scappato?».

Si percepisce la presenza delle parole siciliane come *sira*, *spiò*, *sbirro*, *macari*, *sapìri* e *picciliddro* in un ibrido con parole italiane, nella voce del narratore e nel dialogo con Fazio. Secondo Capecchi (2000, p.87), Montalbano ha accesso linguistico libero a tutta la piccola borghesia siciliana e la sua parlata mista di italiano e dialetto coincide con la lingua del narratore.

⁴³⁵ Camilleri (2013, p.172).

Lo stesso brano dell'opera tradotta, *O Ladrão de Merendas* (2006, p.153), pubblicata dall'editrice Record, presenta la seguente configurazione:

A noite já caía, quando Montalbano chegou ao commissariado. Fazio esperava por ele.

«Acharam François?»

«O senhor passou em casa antes de vir *pra* cá?» perguntou Fazio, em vez de responder.

«Não. Vim diretamente de Mazàra».

«Doutor, vamos *pra* sua sala *um pouquinho*⁴³⁶?»

Entraram, e Fazio fechou a porta.

«Doutor, eu sou policial. Certamente não tão bom quanto o senhor, mas policial. Como foi que o senhor soube que o menino fugiu?»

Per quanto concerne la lingua, non si registra alcun tipo di ibrido con il portoghese, il quale nel brano originale ha la funzione di conferire un tono familiare al dialogo tra Montalbano e Fazio, che è figlio del commissario che ha accolto Salvo al commissariato. La strategia per arrivare a questa funzione nella traduzione è l'uso delle espressioni colloquiali “*pra*”, contrazione della preposizione “*para*” e la locuzione avverbiale nel diminutivo “*um pouquinho*”. Ma

⁴³⁶ Il corsivo è nostro.

traduzione è negoziazione, come afferma Eco (2003), e sempre ci saranno guadagni e perdite.

Strategia molto simile risulta quella scelta per la traduzione del rapporto di Montalbano e Livia, la sua fidanzata genovese, che è Camilleri colloca in italiano standard. Questa scelta autorale non dipende solo dal fatto che lei è di un'altra regione, ma, principalmente perché

Con veemenza e risentimento Livia bandisce il dialetto, vi sente l'espressione dello strato più profondo dell'animo di Montalbano, al quale è consapevole di non avere accesso e il linguaggio diventa il simbolo, il sintomo, di uno scarto culturale, e di una dolorosa incomunicabilità⁴³⁷.

Per esemplificare, è stato scelto un dialogo della coppia del Capitolo XII⁴³⁸:

«Tutto bene lì?».

«Ci hai svegliati con la tua telefonata».

Altro che darsi *pinsèro* per lui.

«Dormivate?»

«Sì, abbiamo fatto un bagno lunghissimo e l'acqua era calda».

⁴³⁷ Santulli (2010, p.41).

⁴³⁸ Camilleri (2013, p.140).

Se la scialavano, senza di lui.

«Hai mangiato?» *spiò* Livia per pura
cortesia.

«Un panino. Sono a metà strada, tra
un'ora al massimo sarò a Vigata».

«Vieni a casa?»

«No, vado in ufficio, ci vediamo stasera».

Per quanto il dialogo tra i personaggi sia in standard nel brano scelto, il narratore non rinuncia completamente all'uso di parole in siciliano, perseguendo in tale maniera la rappresentazione della realtà linguistica mista dell'isola. Eccone la traduzione⁴³⁹:

«Tudo bem aí?»

«Você acordou *a gente* com o telefone».

Nem um pouco preocupada com ele.

«Estavam dormindo?»

«Sim, demos um mergulho demorado, a
água estava moinha».

Deitavam e rolavam, sem ele.

«Você comeu?» perguntou Livia, por pura
cortesia.

«Um sanduíche. Estou no meio do
caminho, no máximo daqui a uma hora chego a Vigata».

⁴³⁹ Camilleri (2006, p.123).

«Você vem pra casa?»
«Nãõ, *pro* comissariado, *a gente* se vê de
noite».

Si percepisce che la voce del narratore, in ibrido italiano/siciliano, dà luogo nella traduzione allo stesso tono colloquiale dell'originale, rappresentato dalla locuzione pronominale “a gente”, invece del pronome “nós”, dall'espressione informale “deitavam e rolavam”, invece di “divertiam-se” e dalla contrazione “pro”, invece di “para o”.

Nel seguente brano, del capitolo X⁴⁴⁰, c'è un dialogo tra Montalbano e François, il bambino tunisino:

«È questo *ton oncle*?»
«*Oui*».
«*Comment s'appelle t'il*?»
E si congratulò per il suo francese da
turista da Torre Eiffel o da Moulin Rouge.
«Ahmed» disse il *picciliddro*.
«*Seulement Ahmed*?»
«Oh, non. Ahmed Moussa.»
«*Et ta mère? Comment s'appelle*?»

⁴⁴⁰ Camilleri (2013, p.121).

«Karima Moussa» fece François stringendosi nelle spalle e sorridendo per l'ovvietà della domanda.

L'ibrido di questo brano è fatto da parole in francese, italiano standard e dialetto siciliano. Ecco come è stato tradotto⁴⁴¹:

«*Ton oncle é este?*»

«*Oui*».

«*Comment s'appelle t'il?*»

E congratulou-se por seu francês de turista da Torre Eiffel ou do Moulin Rouge.

«Ahmed» disse o garoto.

«*Seulement Ahmed?*»

«Oh, non. Ahmed Moussa.»

«*Et ta mère? Comment s'appelle?*»

«Karima Moussa» fez François, dando de ombros e sorrindo pela obviedade da pergunta.

La decisione qui è stata quella di mantenere, nella traduzione, il francese dell'originale, per segnalare al lettore la presenza di una lingua straniera; il che non rappresenta un problema,

⁴⁴¹ Camilleri (2006, p.106).

visto che si tratta di frasi particolarmente semplici. D'altra parte, il narratore usa la parola siciliana “*picciliddro*”, invece di “*bambino*”, la quale viene tradotta come “garoto”, senza cioè proporre riferimenti alla cultura siciliana.

Quanto all'idioletto⁴⁴² di Catarella, non si poteva attendere nulla di diverso da un personaggio così peculiare e interessante, l'antieroe delle avventure di Montalbano, che è “*lento a capire, disadatto e spropositato nei movimenti*”⁴⁴³, che comunica per mezzo di un ibrido *in fieri*, un'interlingua, un qualcosa senza forma definita, conciliando, con fatica, in maniera comica, dialetto siciliano, gergo burocratico e tratti di italiano *standard*. All'inizio⁴⁴⁴ de *Il Ladro di Merendine*, nel primo capitolo, troviamo un esempio della voce di Catarella:

«E che è, festa?»

«*Nonsi, dottori*, non è giorno *festevoli*, ma sono tutti sul porto a *scascione* di quel morto a Mazàra di cui il quale le *tilifonai*, se *s'arricorda*, nei paraggi di questa *matinata* presto».

«Ma se il morto è a Mazàra, che ci fanno sul porto?»

«*Nonsi, dottori*, il morto qua è».

⁴⁴² Definizione di Berruto (1995 apud CERRATO 2012, p.89).

⁴⁴³ Capecchi (2000, p. 89). “Lento para entender, atrapalhado e sem noção nos movimentos.” (Tradução nossa).

⁴⁴⁴ Camilleri (2013, p. 11).

«Ma se il morto è qua, Cristo santo, perché mi vieni a dire che è morto a Mazàra? »

«*Pirchì* il morto era di Mazàra, lui *li travagliava*».

«Catarè, ragionando, si fa per dire, come usi tu, se ammazzano qua a Vigàta un turista di Bergamo, tu che mi dici? Che c'è un morto a Bergamo?»

«*Dottori*, la *quistione* sarebbe che è che questo morto è un morto di passaggio. *Dunqui*, lui l'hanno sparato *ammentre* che si trovava imbarcato sopra un *piscariggio* di Mazàra».

Si percepisce in questo brano l'inutile tentativo di raffinare il parlare, attraverso un discorso pervaso da ipercorrettismi e adeguazioni linguistiche. L'edizione in portoghese propone le seguenti soluzioni:

«O que foi, festa?»

«*Num* senhor, doutor, num é dia de festa, mas tão tudo no porto *pur* conta daquele morto em Mazàra *que o qual* eu telefonei pro senhor, *num* sei se se lembra, ali pelas horas da madrugada».

«Mas, se o morto está em Mazàra, eles foram ao porto fazer o quê? »

«*Num* senhor, doutor, o morto *taqui*».

«Mas, se o morto está aqui, meu Deus do céu, por que você vem me dizer que ele morreu em Mazàra?»

«Porque o morto era de Mazàra, trabalhava lá».

«Catarè, vamos dizer assim, uma hipótese, se matarem aqui em Vigàta um turista de Bergamo, você o que me diz? Que tem um morto em Bergamo?»

«Doutor, a questão do problema é que esse morto é um morto de *passage*. Ou seja, atiraram nele quando ele *tava embarcado num pesquero* de Mazàra».

La lingua di Catarella tradotta in portoghese, così come nell'originale, presenta deviazioni dalla variante standard, anche se viene presentata come una lingua unica, senza ibridi. “Não” diventa “num”, “está” diventa “tá”, il che è, perfino, permesso in linguaggio colloquiale; nondimeno, oltre a questo, la traduzione presenta cambiamenti di ortografia come “pur”, “passage” e “imbarcado”, invece di “por”, “passagem” e “embarcado”, nonché inadeguatezze linguistiche quali l'uso fuori norma di “Num senhor” e “que o qual”, nel tentativo di produrre “Não senhor” e “o qual”.

Tradurre testi con variazioni sociolinguistiche, come nel caso dell'opera di Camilleri, con i diversi codici che si mischiano e commutano tra loro, è una sfida. Soprattutto, quando la scelta lessicale

esprime in profondità l'identità di un popolo reale, ancorché visto nell'ottica della finzione.

Si potrebbe persino giungere alla conclusione dell'intraducibilità della narrativa camilleriana. Eppure, pensando alle diverse teorie della traduzione⁴⁴⁵, interdisciplinari per natura e ricche di possibilità e situazioni, si arriva alla conclusione che non ci si può attenere a un'unica teoria: ogni brano rappresentato deve essere affrontato ricorrendo alla teoria più adatta, negoziando guadagni e perdite, a seconda dell'obiettivo.

Referenze Bibliografiche:

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2004.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*. Trad. Torres, Marie Helene Torres, Guerini,

Andréia & Furlan, Mauri. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.

CAMILLERI, Andrea. *O Ladrão de Merendas*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Il Ladro di Merendine*. Palermo: Sellerio, 2013.

_____ & DE Mauro, T. *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza, 2013.

⁴⁴⁵ Cf. Barbosa (2004), Berman (2007), Eco (2003) e Mittmann (2003).

CAPECCHI, Giovanni. *Andrea Camilleri*. Fiesole: Cadmo, 2000.

CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. Andrea, ma così chi ti legge?: a linguagem de Camilleri e suas (im)possíveis traduções. *Tradução & Comunicação. Revista Brasileira de Tradutores*. N°26. São Paulo: Anhanguera Educacional, 2013. Disponível em <http://pgsskroton.com.br/seer//index.php/traducom/article/download/1646/1577>.

CERRATO, Mariantonia. *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Franco Cesati, 2012.

DARDANO, Maurizio & TRIFONE, Pietro. *Grammatica italiana*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1999.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienza di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

FREDDI, Giovanni. *Glottodidattica*. Torino: UTET, 1994.

HALL, Stuart. The question of cultural identity. In: BRAY, ADAMSOM & MASON. *Educazione comparata*. Milano: FrancoAngeli, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____, HELD, D, & THOMPSON, K. *Modernity: An introduction to modern societies*. Oxford: Blackwell, 1996

LA FAUCI, Nunzio. *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Meltemi: Roma, 2001.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2003.

SANTULLI, Francesca. *Montalbano Linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*. Milano: Arcipelago, 2010.

WU MING E CAMILLERI. UNA STRANA CONVERGENZA?

Yuri BRUNELLO⁴⁴⁶

Camilleri sappiamo tutti chi è. Assai probabilmente, invece, molti in Brasile il nome Wu Ming non lo hanno mai sentito pronunciare. Prima di procedere oltre, dunque, qualche necessario chiarimento circa questa “strana” qualifica: Wu Ming.

Wu Ming è il nome di un collettivo, a tutt’oggi in piena attività, formato da quattro scrittori e operativo sulla scena culturale italiana e internazionale a partire dal gennaio del 2000. In cinese mandarino Wu Ming significa “senza nome” e, infatti, gli esponenti di tale “entità” autorale agiscono artisticamente in maniera anonima, denominandosi semplicemente Wu Ming 1, 2, 4 e 5, dal momento che Wu Ming 3 non fa più parte della formazione dal 2008. Composto inizialmente di cinque artisti, il gruppo aveva partecipato nel decennio precedente all’esperienza Luther Blissett, conclusasi nel 1999 e iniziata nel 1994 a Bologna.

⁴⁴⁶ Professore del Dipartimento di Lingue Straniere e del Master in Studi della Traduzione presso l’Universidade Federal do Ceará/UFC.

Quando si parla di Luther Blissett, si fa riferimento a una realtà creativa – anch’essa collettiva e “impersonale” – di natura rizomatica e reticolare, costituita da un esteso gruppo, capillare e mutante, di artisti, performer e sabotatori estetici nascosti dietro il nome di un calciatore del Milan degli anni Ottanta, Luther Blissett per l’appunto. Il collettivo Luther Blissett teorizzava e praticava l’“arte della guerra di guerriglia contro quella che in tempi remoti veniva chiamata l’‘industria culturale’ e che adesso coincide con l’intera semiosfera. A rigore non vi sono vere e proprie ‘opere’ da esporre, l’opera è l’azione stessa, l’imboscata, l’arrembaggio, il corpo a corpo con pugni, gomitate, ginocchiate, leve articolari”⁴⁴⁷. Abbiamo citato dal catalogo “Sentieri Interrotti: crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti”, pubblicato nel 2000 e curato da Roberto Bui, componente di Wu Ming con il nome di Wu Ming 1, insieme a Piernario Ciani, artista grafico ed editore.

Questo, insomma, il retroterra di Wu Ming. È, infatti, con lo pseudonimo di Luther Blissett che i futuri Wu Ming 1, 2, 3, 4, appartenenti all’area bolognese del Luther Blissett Project, pubblicano il romanzo *Il cacciatore di eretici*, edito in Italia da Einaudi e tradotto in brasiliano da Romana Ghirelli Prado come *Q, O Caçador de Hereges* per l’editore Conrad, che lo ha pubblicato nel 2002.

⁴⁴⁷ Bui (2000, p.288).

Tra avanguardia e cultura di massa

Da queste notizie preliminari si possono isolare fin d'ora due importanti elementi relativi al progetto Wu Ming, vale a dire il côté avanguardistico e l'attenzione rivolta da parte del collettivo nei confronti della cultura di massa.

Dal riferimento all'avanguardia non può che scaturire la prima, ovvia questione. Che cosa ha a che fare Camilleri con tutto questo: con l'imboscata, l'arrembaggio, il corpo a corpo con pugni, gomitate, ginocchiate, leve articolari. A tutto, insomma, si può pensare – a marinetterie postmoderne, a rigurgiti cubofuturisti, a una revanche turbonovecentesca; a tutto, fuorché “alle strutture narrative di facile leggibilità” tipiche della prosa di Camilleri, per dirla con una studiosa acuta quale Gigliola Sulis⁴⁴⁸; un Camilleri, dal quale, qui nell'orbita Wu Ming, ci par di essere lontani quanto un estremo polare lo è dall'altro. E invece.

E invece, la convergenza c'è. Anzitutto sul piano della poetica, cioè dell'intenzionalità – per citare l'husserliano eterodosso Luciano Anceschi – espressa dai singoli artisti esplicitamente a livello

⁴⁴⁸ Sulis (2013, p.406)

programmatico e implicitamente all'interno delle loro opere. Per quel che concerne la poetica esplicita e le dichiarazioni teoriche circa le tendenze particolari dell'arte non possiamo non menzionare il “*New Italian Epic*”⁴⁴⁹. Vediamo subito di che si tratta.

Con la formula “*New Italian Epic*”, in un celebre manifesto on line di cinque anni fa, a firma di Wu Ming 1, divenuto poco dopo – nel gennaio 2009 – un libro di successo dell'editore Einaudi, libro della cui paternità si è invece fatto carico l'intero collettivo, Wu Ming ha descritto una tendenza apertamente critica nei confronti del postmodernismo dominante. Il “*New Italian Epic*”, antitetico al postmodernismo, riguarda personalità quali – per fare soltanto alcuni nomi – Roberto Saviano, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli e, per l'appunto, Andrea Camilleri.

Secondo Wu Ming, il *New Italian Epic* si distinguerebbe per la capacità di smontare il discorso dominante e di articolarne uno nuovo intorno a due poli maggioritari di rappresentazione: l'evocazione di identità di portata collettiva e la sperimentazione di nuove possibilità del tragico, in antitesi al gusto parodico e ludico prevalente nel postmodernismo egemone. Citiamo direttamente dal testo di Wu Ming. Il brano è lungo, ma – in virtù della sua emblematicità – merita di essere riportato per intero:

⁴⁴⁹ Wu Ming (2009).

Nelle *Postille al Nome della Rosa* Umberto Eco diede una definizione del postmodernismo divenuta celeberrima. Paragonò l'autore postmoderno a un amante che vorrebbe dire all'amata: "Ti amo disperatamente", ma sa di non poterlo dire perché è una frase da romanzo rosa, da libro di Liala, e allora enuncia: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". Negli anni successivi, l'abuso di quest'atteggiamento portò a una stagflazione della parola e a una sovrabbondanza di "meta-fiction": raccontare del proprio raccontare per non dover raccontare d'altro. Oggi la via d'uscita è sostituire la premessa e spostare l'accento su quel che importa davvero: "Nonostante Liala, ti amo disperatamente". Il cliché è evocato e subito messo da parte, la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso. Ardore civile, collera, dolore per la morte del padre, *amour fou* ed empatia con chi soffre sono i sentimenti che animano le pagine di libri come *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue* (Babsi Jones), *Dies irae* (Giuseppe Genna), *Medium* (ancora Giuseppe Genna), *La presa di Macallè* (Camilleri) etc. Ciò avviene in assenza di strizzate d'occhio, senza alibi né scappatoie, con piena rivendicazione di quelle tonalità emotive. [...] *Maruzza Musumeci* di Camilleri (2007) narra la leggenda di un amore che non punta all'osmosi e al somigliarsi, anzi, si fa forte di divergenze e incompatibilità. L'autore siciliano descrive il matrimonio (con figli) tra una sirena e un contadino talassofobico, sullo sfondo della grande emigrazione in America, dell'avvento del fascismo e dello scoppio della seconda guerra mondiale. Camilleri crede fino in fondo in quello che scrive e nelle scelte che compie, il suo non è un recupero freddo e ironico della fiaba, non è un esercizio basato su sfiducia e disincanto. L'uso dei riferimenti omerici non è distaccato, bensì partecipe e commosso⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Wu Ming (2009, p.24-25).

Lo scrittore siciliano, insomma, appare a Wu Ming un autore centrale nella letteratura italiana contemporanea: egli frequenta una poetica che riesce a essere epica e tragica allo stesso tempo, oltre che legata (in perfetta consonanza con il *New Italian Epic*) tanto allo sperimentalismo linguistico quanto alla cultura di massa, mettendo in crisi – sono ancora parole della Sulis⁴⁵¹ – “l’associazione invalsa tra plurilinguismo, sperimentalismo e elitismo”.

Dalla poetica all’estetica

Camilleri accoglie con bonaria simpatia le attenzioni critiche di Wu Ming, ricorrenti e costanti nel tempo, tanto che nel 2011, in occasione del primo maggio, giorno della festa dei lavoratori, egli rilascia un’intervista video a Wu Ming 4.

Questa volta, tuttavia, la convergenza ha luogo non sul terreno delle poetiche, delle singole “intenzioni” artistiche, dei punti di vista specifici e peculiari intrisi di componenti epiche e civili, ma su quello delle estetiche, delle concezioni teoriche generali, delle ampie e vigorosamente astratte visioni del mondo e dell’arte. Ascoltiamo una delle affermazioni di Camilleri, tra le più sbalorditive per lucidità e densità di ragionamento.

⁴⁵¹ Sulis (2013, p.406).

La violenza poetica di Majakovskij finisce per convincerti. Io non mi sono mai ritenuto ne' un poeta ne' un ... cioè io ho sempre paragonato me stesso a un buon artigiano e questa poesia in un certo senso mi commuove. Il mio è un lavoro artigianale come un buon intagliatore o come un buon tornitore. Non vedo che differenza ci sia. [...] Una volta Paul Eluard disse una cosa bellissima, che la poesia non è sacra, la poesia è di tutti. E trovo che oggi sia molto bello che il sentimento poetico sia possibile trasmetterlo a tanti attraverso internet, la trovo una cosa straordinaria. È attraverso le parole che ci si conosce, noi siamo dei buoni fabbricanti di buone condutture di parole.⁴⁵²

I versi di Majakovskij commentati da Camilleri sono tratti dalla lirica *il poeta è un operaio* e sono i seguenti: “Gridano al poeta: ‘Ti vorremmo vedere accanto al tornio. Che sono I versi? Roba da niente! [...]’. Forse, il lavoro è per noi più caro d'ogni altra occupazione. Sono anch'io una fabbrica”⁴⁵³.

Camilleri – in questo dialogo “a distanza” con il poeta russo – concepisce l'arte come un'articolazione materiale del lavoro umano. La letteratura è, per lo scrittore siciliano, produzione di beni, di beni collettivi e indispensabili alla vita sociale (“la poesia non è sacra, la poesia è di tutti”). Il fatto che ogni cittadino abbia diritto al lavoro implica che ogni cittadino abbia diritto alla letteratura, perché produrre arte non vuol dire semplicemente costruire forme provviste di “bellezza”, secondo un pregiudizio idealistico divenuto in Italia, con

⁴⁵² Camilleri (2011).

⁴⁵³ Majakovskij (2014).

Benedetto Croce, senso comune. Produrre arte significa, piuttosto, partecipare organicamente, secondo una prospettiva estetica, alla produzione del corpo sociale. Il formare artistico è, anche e soprattutto, la costruzione delle coordinate mentali, epistemologiche di un particolare sistema politico, economico e culturale. Facendo arte si finisce per integrare (o, al contrario, per sabotare) la configurazione dei meccanismi di interpellazione ideologica propri di ogni specifica episteme, nonché – come insegna Michel Foucault ne *Le parole e le cose* – l’episteme stessa.

Di qui l’idea avanzata da Camilleri, secondo la quale gli artisti sono “buoni fabbricanti di buone condutture di parole”. È, per l’appunto, ciò che Antonio Gramsci, al quale Camilleri ha dedicato alcuni anni fa un bellissimo scritto, aveva in mente, quando definiva l’intellettuale come “organico”. L’intellettuale (e l’artista è – volente o nolente – un intellettuale) è, dicevamo, sempre e comunque organico a paradigmi linguistici, a dispositivi culturali, a volontà collettive. Che lo desideri o no. L’intellettuale, infatti, mette in relazione, su un piano anche concreto, pratico, differenti formazioni discorsive di natura intersoggettiva e partecipa così, direttamente, all’organizzazione dei rapporti di potere. Egli organizza a livello cognitivo, come si legge nel dodicesimo dei *Quaderni del carcere*⁴⁵⁴, lo “sforzo muscolare-nervoso”

⁴⁵⁴ Gramsci (2007, 1551).

dei produttori di merci. Eccoci, di nuovo, alle condutture camilleriane, eccoci di nuovo a Majakovskij e al suo prorompente: “Sono anch’io una fabbrica”.

Se da Camilleri si passa a Wu Ming, a cambiare – in fatto d’estetica – è il paradigma, che da gramsciano (il letterato come organico alla produzione materiale) diviene negriano (nel senso di Antonio Negri). Con Negri (e con il suo brillante sodale Michael Hardt) siamo passati dalla produzione materiale a quella immateriale. In questo passaggio da Antonio Gramsci ad Antonio Negri, tuttavia, un principio resta fermo: la letteratura è produzione. Con tutta la forza sovversiva e creativa che il concetto, come si è già visto dalle parole di Camilleri, implica.

Basti prendere in considerazione alcuni passi tratti da un’intervista rilasciata da Wu Ming nel 2002 al giornale “Make-world” paper #2.

Con “lavoro” intendiamo dire il lavoro vivo nella fabbrica sociale, ossia tutto il potere di creazione e cooperazione sociale, che è necessario al capitale ma non è completamente domabile. La vita emerge continuamente dal basso, dalle cavità nascoste. Continuiamo a pensare che un nuovo e giusto modo di produzione può soltanto essere stabilito mediante la riappropriazione delle reti esistenti di cooperazione sociale. Il socialismo deve essere costruito a partire dalla natura collettiva presente nella produzione capitalista. [...] Proviamo a maneggiare generi letterari per creare una narrazione popolare. Usiamo il termine “popolare” nella sua accezione originaria, come nelle lingue latine

(italiano, spagnolo, francese...), dove esso significa “appartenente al popolo” o “fatto dal popolo”. Si pensi alle canzoni folcloristiche che sembrano non avere autore, esse sono accreditate come “popolari” o come “tradizionali”. Il punto in cui ci troviamo è il seguente: vogliamo eliminare miti come l’Autore, il Genio, l’Ispirazione, ecc. Quanto all’aura”, parteggiamo per Benjamin e non per Adorno [...]. Il fatto che artefatti culturali perdano la loro aura di potere (vale a dire il loro carattere aristocratico ed elitario) è essenzialmente positivo; esso ha permesso che innumerevoli persone si impegnassero di più nella rimanipolazione della cultura. Benjamin si batteva per la democratizzazione della cultura [...].⁴⁵⁵

Rispetto a Camilleri a cambiare è, anzitutto, il lessico. Da parole riconducibili allo storicismo assoluto di Gramsci siamo passati a una terminologia da marxismo operaista e nicciano. In secondo luogo, dietro a Camilleri c’è l’umanesimo dell’impegno, ci sono Vittorini e Sartre, laddove l’orbita di Wu Ming è quella dell’anti-umanesimo teorico. Nondimeno, siano di duro metallo le condutture oppure siano esse cibernetiche e snodate a estuario nella realtà postfordista della fabbrica sociale, del web, del *general intellect*, il punto fondamentale non cambia: esse, le condutture, servono a trasformare in un’esperienza “di massa” l’esperienza della letteratura, della letteratura vera. E l’artista autentico è, sì, una fabbrica. Una fabbrica nella quale si sperimenta, una fabbrica di potenze. Di potenze creative, sociali e, soprattutto, collettive e popolari.

⁴⁵⁵ Disponível em <http://fls.kein.org/view/94>.

Referenze Bibliografiche:

BUI, Roberto et alii (orgs.) *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*. Milano, Charta, 2000.

CAMILLERI, Andrea.

Entrevista: <http://lettereinrete.blogspot.com.br/2011/05/wm-4-intervista-camilleri.html>, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino, Einaudi, 2007.

MAJAKOVSKIJ. *Poesie d'amore e di rivoluzione*. Roma, Redstarpress, 2014. (ebook)

SULIS, Gigliola. Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani. In: *The Italianist*, n. 33, outubro 2013, pp. 405-426.

WU MING. *New Italian Epic*. Torino: Einaudi, 2009, p.24-25.

WU MING. In: <http://fls.kein.org/view/94>

Come citare questo testo:

BRUNELLO, Y. Wu Ming e Camilleri. Una strana convergenza?. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.

SIAMO TUTTI SULLA SPONDA DELLO STESSO LAGO⁴⁵⁶

Intervista di Giuseppe Marci⁴⁵⁷ ad Andrea Camilleri

D. Ho il difficile compito di illustrare l'opera di Andrea Camilleri, in Brasile e nel breve tempo di una conferenza: vorrei chiederle aiuto. Anche perché, nel corso di una simile esperienza compiuta l'anno scorso all'Universidade Federal do Ceará, a Fortaleza, ho capito che lì c'è un grande amore per l'Italia, la lingua, la letteratura, la cultura italiana e avevano, allora, gli amici brasiliani, interesse e preoccupazione per la nostra politica.

Che notizie posso portare oggi, a distanza di un anno?

R. La situazione italiana è, da una parte, una situazione tragica per ciò che riguarda le condizioni recessive che si sono venute a creare anche a seguito delle necessarie manovre per il risanamento economico. La speranza è quella di riuscire ora a mettere le basi per

⁴⁵⁶ Intervista realizzata nel 2012. Disponibile sul sito Camilleri Fans Club, su <http://www.vigata.org/>.

⁴⁵⁷ Professore ordinario di Filologia Italiana, Università degli Studi di Cagliari.

un nuovo sviluppo. Temo sarà un compito duro e difficile. Dall'altra parte oggi abbiamo un governo tecnico sorretto da una maggioranza politica che non corrisponde più alle intenzioni dell'elettorato italiano. Quindi nel 2013 questo governo tecnico cesserà le sue funzioni e io non posso che augurarmi che il nuovo governo politico possa essere nelle condizioni di poter proseguire nelle riforme intraprese.

D. Non so se lei ritenga che l'anno⁴⁵⁸ appena trascorso, centocinquantesimo dell'Unità nazionale italiana, abbia avuto (o meno) un'importanza notevole nella crescita di un sentimento di coesione civile, di ripensamento sulle ragioni fondanti, sui percorsi istituzionali seguiti dal 1861 a oggi, sugli errori commessi, sulle occasioni perdute, su quanta strada c'è ancora da percorrere per “fare gli Italiani”.

Anche per noi, ma sicuramente per chi non è nato nel nostro Paese, è difficile comprendere le sottigliezze della vita italiana e la complicatezza della società. Figurarsi capire – e spiegare a chi vive oltre oceano – uno “scrittore italiano nato in Sicilia”. Vogliamo partire da questa definizione che lei dà di sé stesso? Perché è così importante e necessaria?

⁴⁵⁸ Si tratta del 2011.

R. Una sorta di cartina tornasole dei sentimenti che agitano gli Italiani nei riguardi dell'Unità d'Italia si è vista in occasione del 150° anniversario, quando solo nel giorno della commemorazione è apparso un minimo di sentimento unitario. Ricordo che addirittura c'è stato un partito politico che, facendo parte del governo di allora, non ha partecipato a queste manifestazioni. Sotto la facciata dell'Unità esiste ancora una sorta di lacerazione o frattura verso quella che sarebbe la vera composizione di una nazione. Per me dire che sono prima di tutto Italiano e poi un Italiano nato in Sicilia, diventa, in questo contesto, fondamentale come dichiarazione di principio, pur con tutte le critiche che sono evidentissime nei miei romanzi cosiddetti storici, non verso l'Unità ma verso i modi in cui l'Unità venne realizzata.

D. Chiedo queste cose a lei che all'inizio del nuovo secolo ha assunto il ruolo incarnato, nel Novecento, da grandi scrittori/intellettuali. Penso, per fare qualche nome, a Pier Paolo Pasolini, a Italo Calvino, a Leonardo Sciascia, poeti e vati (avrebbe detto il Foscolo) della loro società, capaci di antivedere, di parlare del futuro. Magari inascoltati.

Con tutte le difficoltà dei tempi, tuttavia operavano in un mondo in espansione, fiducioso nelle proprie possibilità. Oggi, in Italia

– e in tante parti del mondo – siamo, come Mimì Augello dice di sé, strammi e confusi, inquieti e spauriti.

Che futuro vede, Andrea Camilleri?

R. Mi trovo a vivere in un'epoca in cui il futuro ha assunto un'accezione quasi globale. Ai "miei" tempi ognuno aveva un suo proprio futuro. In questi ultimi tempi i "nostri" futuri sono comuni. Tale nuovo punto di vista pone chi riflette sul tema in una situazione assai diversa dagli intellettuali che lei mi cita. La mia risposta circa il futuro è questa: vedo assai drammatico il futuro immediato dell'Europa e del mondo, ma poiché – come ho sempre dichiarato – ho più che fiducia, ho fede nell'uomo, penso che alla fine le sorti dell'uomo, anche se non saranno né magnifiche né progressive, comunque sia, ritroveranno una loro ragione e una loro tranquillità, seguendo regole che ancora non conosciamo.

D. Certo, sembra pretendere troppo, se chiediamo una previsione del futuro. Però con lei forse lo si può fare, ripensando all'epigrafe posta in apertura del suo primo romanzo: "il corso delle cose... è sinuoso". Sono parole di Merleau-Ponty che perfettamente si adattano al senso (e non senso) delle cose del mondo e di quelle italiane.

Quel romanzo, *Il corso delle cose*, stampato nel 1978, dopo quasi dieci anni dalla sua stesura, che “non ebbe distribuzione” e fu poco conosciuto, quel romanzo non avrebbe fatto pensare al fenomeno Camilleri che sarebbe esploso negli anni Novanta del Novecento. È proprio sinuoso, *il corso delle cose*.

R. Lei ha probabilmente ragione. Vorrei aggiungere alle sue considerazioni che per me *Il Corso delle cose* rappresenta l'unico romanzo che ebbe una riscrittura totale perché nella prima stesura la “mia” lingua era appena accennata. In realtà non avevo ancora osato spingere il pedale a fondo; è stato Niccolò Gallo a incitarmi, invece, a una revisione coraggiosa del testo nel senso dell'approfondimento di questo mio particolare linguaggio.

D. *Il corso delle cose* è un romanzo in larga misura archetipico e contiene la previsione di quello che verrà nella sua produzione successiva: visioni del mondo, situazioni, genere narrativo, lingua... Comincia con i nomi di Londra e Nuovaiorca, e non la perde questa dimensione mondiale; anche se poi una frase chiave dice che “i siciliani hanno fama di non parlare, in realtà parlano, a mezza voce, cifrati, ma parlano, basta saperli interpretare”. Esattamente il nostro problema: riuscire a interpretare e spiegare, a noi stessi e a chi vive lontano da noi.

R. Credo che questa sia stata in fondo la finalità di tutto il mio narrare. Cercare di raccontare me stesso, le mie origini, la mia terra, il mio modo di pensare e vedere i punti in cui essi combaciavano con il mondo e cercare di renderli sempre più percettibili e chiari. Perché, nello stesso momento in cui spiego queste ragioni, sempre più le stesse ragioni si chiariscono a me stesso, e nello stesso tempo, avviene come una sorta di apertura verso le ragioni degli altri.

D. C'è un'altra frase che mi colpisce, ne Il corso delle cose: “Il paese era calato, alle tre di dopopranzo, nel sordo letargo di certe giornate africane, sicuramente, all'indomani, si sarebbe trovato un velo di sabbia rossa del deserto sui balconi”.

Ogni volta che la leggo, mi viene in mente un autobiografo sardo del Novecento, Umberto Cardia: “Altra cosa era l'Africa: la sentivamo nell'aria, come un profumo arido ed intenso, come una presenza non visibile, al di là del mare, ma percepibile, tangibile, palpabile quasi. Dall'Africa giungevano i soffi caldi ed umidi del levante, uno dei dominatori, coll'oceanico maestrale, dei nostri lidi e dei nostri spazi urbani, dall'Africa la pioggia trasportava riversandola copiosamente su di noi la sabbia fulva dei deserti, dall'Africa, con i primi tepori, arrivavano, ordinate come falangi, le schiere grigio-rosee dei fenicotteri e delle altre specie lacustri che popolavano, per mesi, i

nostri stagni, fino a farli brulicare d'una misteriosa, intensa, vitalità animale. Dall'Africa, come avremmo meglio appreso più tardi, ma già lo sentivamo con l'istinto, erano venuti i nostri lontani progenitori, all'Africa punica, romana, vandolica, bizantina avevamo pagato tributo per lunghi secoli, con l'Africa saracena dei bey e dei sultani avevamo lottato per altri secoli sulle nostre spiagge turrette, in Africa, a Tunisi, ad Algeri, ad Orano, nostri padri, madri, fratelli, sorelle avevano mangiato il pane amaro della schiavitù e quello, non meno salato, della emigrazione ottocentesca”.

Continenti e isole legati da un destino comune?

R. Certo, professore, è il destino del Mediterraneo che probabilmente è lo stesso dell'Oceano dei suoi amici del sud America. Voglio dire, **siamo tutti sulla sponda dello stesso lago**. Abbiamo parole comuni, gesti comuni, cibi comuni, abbiamo l'istinto a costruire le stesse forme di case e a suonare la stessa musica. Più a nord talvolta questo istinto stinge nel cielo più bianco, più a sud nella terra più rossa. Ma siamo cittadini dello stesso lago Mediterraneo. Certo, non solo sono state mischiate molte lingue, ma addirittura nel Mediterraneo hanno creato una loro lingua, una lingua tutta particolare parlata dai pescatori: il Sabir.

D. C'è un racconto di Sciascia che dice di un lungo viaggio: “Era una notte che pareva fatta apposta, un’oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi”.

Navigazione di dodici giorni con partenza da Gela e Licata, destinazione una spiaggia del Nugioirsi, “a due passi da Nuovaiorche”, “duecentocinquantamila lire: metà alla partenza, metà all’arrivo”. Un viaggio beffa (che assomiglia alle odierne storie dei migranti provenienti dall’Africa) con arrivo a Santa Croce Camarina: “erano sbarcati in Sicilia”.

Storie di un mondo che ha conosciuto tutto e che tutto ha raccontato, in una sua lingua nella quale sono mischiate molte lingue.

Sempre ne Il corso delle cose, Camilleri mette le mani avanti: “Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente... Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel parlato quotidiano di casa mia”.

Come ha fatto a far intendere questa lingua, parlata a casa sua, a milioni di italiani?

R. Quando Sciascia lesse le mie prime cose mi invitò a non scrivere come scrivevo, proprio dicendomi che il mio destino sarebbe stato quello di avere pochi lettori data la difficoltà di comprensione. Allora la mia risposta fu che non avevo scelta, non sapevo scrivere in altro modo. Ero rassegnato in partenza al fatto che sarei stato letto da pochissimi. E, presa consapevolezza della mia scrittura, non ho fatto nulla, semmai al contrario ho aumentato le difficoltà per i miei lettori. Non so come sia avvenuta la costruzione di quello che Sebastiano Vassalli, in un suo articolo, ha descritto come il ponte: “non c’è bisogno di costruire un ponte tra il continente e la Sicilia, l’ha già costruito Camilleri: è un ponte di carta ma funziona benissimo”.

D. Un altro suo romanzo delle origini comprende, nell’edizione Sellerio (1997), un glossario: “Nel 1980 Livio Garzanti volle pubblicare questo mio romanzo risolvendo la perplessità di alcuni suoi eminenti collaboratori. Mi domandò però, quasi a guardarsi le spalle, un glossario. Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia; poi, a poco a poco ci pigliai gusto e me la scialai. Il romanzo viene ora ristampato a distanza di diciassette anni e il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo”.

Ci spiega, per favore, la malavoglia e lo scialo? Ci spiega, come è stato possibile, che in soli diciassette anni il glossario sia diventato superfluo?

R. Accolsi con malanimo la richiesta di Garzanti perché mi pareva una sorta di abdicazione del lavoro che facevo nel romanzo. La mia scrittura andava accettata così com'era senza spiegazioni, non erano parole astruse o desuete ma appartenevano ad un dialetto in uso. Ciononostante, dato che Garzanti insisteva per ragioni editoriali, le stesse di Sciascia, accettai a malincuore. Quando cominciai a farlo provai un certo divertimento: definire certe parole era in sé una cosa assolutamente divertente. Come poi sia avvenuto il miracolo che nei libri non ci sia stato più bisogno di un glossario, non so spiegarlo; ma spesso in alcune città italiane del nord ho trovato persone che si sforzavano di parlarmi riproducendo il mio vocabolario e scusandosi per la cattiva pronuncia.

D. Tanto si doveva essere scialato, compilando quel glossario, che anni dopo ha scritto *Il gioco della mosca*.

L'ho proposto, quel volumetto, ai miei studenti dell'Università di Cagliari, anno di grazia 2002, giovani immersi in un moderno universo di comunicazione multimediale proiettata verso il futuro. Mi sorprendevo vedere come l'ostacolo linguistico a poco a poco venisse meno, capissero le "microstorie, anzi sarebbe meglio dire storie cellulari", si appassionassero per ciò che sta dietro la calatina, i casi del parrinu Amuni o il vocabolo 'musione': "Tengo uno storo

abbascio città / dove se vuoi farmi fone / qui tutto è pace e tranquillità / nemmeno il vento ci fa musione”.

Avevano molto da riflettere, i miei studenti iscritti alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere. A proposito: cosa arriva, di tutto questo, a chi legge le opere di Andrea Camilleri in traduzione? Cosa posso dire, ai nostri amici brasiliani, come viatico per la lettura?

R. Il problema delle traduzioni è serio. Ci sono stati convegni sulle mie traduzioni e il dato di fatto è che le vendite migliori sono in quei paesi in cui ci sono traduttori scrupolosi e seri. Credo che i traduttori migliori siano i francesi e i tedeschi con i quali sono in costante contatto. Non conosco la situazione del portoghese e del brasiliano e quindi non saprei cosa dire.

D. Lei ha raccontato della propensione di Leonardo Sciascia per gli scrittori siciliani: “Pirchì io degli scrittori siciliani vorrei essere padre, complice, amico, tutto. Sugnu mafiusu rispetto agli scrittori siciliani”.

Anche Carlo Dionisotti, a suo modo, lo era, se in un suo memorabile saggio pubblicato alla metà del Novecento poteva scrivere che: “I romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell’umile contemporanea Italia, fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi

sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo”.

Scommetterei che Andrea Camilleri si è fermato a riflettere sull'introduzione a *I Malavoglia*: “Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme e da lontano”.

Da vicino, vediamo la storia dei “deboli che restano per via”, le tragedie dei vinti, le stragi dimenticate che chiedono di essere raccontate. È così che nascono i suoi romanzi storici e civili?

R. Anche, ma nascono soprattutto dalla coscienza della volontà di capire perché, pur avendo partecipato ad un tentativo comune di costruire una Nazione, alcune persone che erano accanto a noi a combattere, ad un certo momento furono giudicate diverse da noi. Perché, in parole povere, il Sud d'Italia, e non solo la Sicilia, che aveva combattuto entusiasticamente al fianco di Garibaldi, una volta raggiunto lo scopo venne trattato come una colonia e niente di più. Perché all'interno dei vincitori ci furono dei vinti?

D. Il corso delle cose, *Un filo di fumo*, *La strage dimenticata*, *La stagione della caccia*, *La bolla di componenda*, *Il*

birraio di Preston, La concessione del telefono, La mossa del cavallo, li abbiamo letti come altrettante tessere del mosaico che illustra il caso emblematico dei rapporti fra Sicilia e Italia, una storia osservata e raccontata nel momento topico dell'Unità, il prima e il dopo, quel che poteva essere e non è stato. Quel che occorreva tenere a mente, per cercare di migliorare, come vogliamo, il nostro Paese

Ne Il re di Girgenti c'è tutto questo e c'è molto altro ancora. C'è la vita disperata di chi lavora da mattina a sera per un misero compenso, c'è la sopraffazione e l'annientamento degli umili davanti al potere politico, ma ci sono anche la speranza, lo sberleffo, la magia, la musica della luna e la poesia che fa volare gli aquiloni.

Sa che i miei studenti restavano incantati, quando imparavano le storie del mago Apparenzio, del poeta Grigoriu, di Fura u serparo e del briganti Salamone? Ciascuna di queste opere mostra sapienza costruttiva, creatività linguistica e ricchezza di tessitura letteraria attraverso cui si realizza il ricamo intertestuale che Salvatore Silvano Nigro ha messo in luce nel volume dei Meridiani dedicato ai Romanzi storici e civili.

Ma in nessun momento il lettore pensa che si tratti di un esercizio letterario e mentre legge riflette, per poi spostare i pensieri dalle età storiche evocate nei romanzi al presente, così difficile da comprendere e da modificare.

A quale pubblico pensa Andrea Camilleri mentre scrive i suoi romanzi?

R. Mentre scrivo i miei romanzi – storici e civili, intendiamoci – curiosamente penso a un pubblico di lettori già colto, lettori ai quali in realtà io stia esponendo una tesi che possa essere da loro compresa e controbattuta. Curiosamente è strano come all’atto di scrivere un romanzo di Montalbano, dove so di avere un pubblico assai più vasto, mi sento quasi in obbligo di porre delle problematiche immediatamente accessibili mentre con i romanzi storici, che immagino destinati ad un pubblico di lettori “addetti ai lavori”, interessati allo stesso periodo, mi permetto una maggiore intensità di quesiti nella scrittura. Salvo poi ribaltare tutta questa tesi quando un giovane milanese, o giù di lì, mi propone una lettura del Re di Girgenti che io non avevo neanche preso in considerazione.

D. Lei ha spiegato come nacquero i gialli di cui è protagonista il commissario Montalbano: il confronto con gli autori che l’hanno preceduta (a cominciare da Simenon) e con i suoi contemporanei; l’esercizio di autodisciplina; il controllo della scrittura; la percezione di come il protagonista abbia da subito le caratteristiche di un personaggio seriale che non rimane eguale a se stesso ma cresce, matura, si avvia alla vecchiaia. Mentre tutt’attorno, a Vigata, in Sicilia

e nel resto d'Italia le dinamiche della vita si sviluppano e Montalbano vi partecipa, reagendo agli avvenimenti.

Tra il 1994 (*La forma dell'acqua*) e il 2012 (*Una lama di luce*) sono usciti da Sellerio 19 romanzi di Montalbano (senza dire dei racconti apparsi in volume per Mondadori).

Lo avrebbe immaginato l'autore che scriveva quel primo titolo? E poi, cosa è successo, poi, nella mente del romanziere? Ha elaborato un progetto che dai tempi de *Il ladro di merendine* (1996) arriva fino a *Una lama di luce*, o piuttosto ha ragionato sviluppando spunti che sarebbero rimasti tali e che invece, a distanza di anni, sono stati giudicati utili, sono stati ripresi, ampliati, portati alla tensione drammatica di quest'ultima opera?

R. Come lei ben sa, il primo romanzo nacque come esercizio di autodisciplina per me narratore. Il secondo per delineare e chiudere la figura del protagonista. Con questi due romanzi intendevo avere concluso la serie. Elvira Sellerio con il successo che ottennero questi due libri mi spinse a continuarme a scrivere. Non ritenevo di avere il fiato così lungo da sostenere una serialità che è difficilissima perché rischi di continuo di ricadere nel già detto, nella monotonia. In realtà è successo uno strano fenomeno: la composizione della diversità della squadra del commissariato è stata una sorta di felice invenzione che mi ha permesso delle variazioni sul tema che non

credevo potessero esser possibili. Sono stati come dei corrimano, dei paletti dentro i quali poter far fluire il racconto.

D. Del personaggio Montalbano, eroe letterario ma anche star di una fortunata serie televisiva, molto è stato detto e scritto: il suo carattere, la tecnica dell'indagine investigativa, le visioni politiche da comunista arraggiato, il legame col mestiere, l'istituzione, lo Stato. Montalbano, come prima di lui Maigret, "si mette dalla parte del morto", vuole conoscere e capire la sua vita e non solo perché deve farsi spiegare "le ragioni per le quali è stato ammazzato" ma – possiamo dirlo? – per vicinanza umana. Montalbano è solidale con chi ha perduto, ha subito un'ingiustizia grave, è stato privato di un diritto fondamentale. Italiano o straniero che sia.

Forse, come gli dice Livia ne *La forma dell'acqua*, si sente "un dio di quart'ordine, ma sempre dio" o forse, più semplicemente, in questo modo, e nelle forme consentite dalla modernità, continua a difendere quegli ideali di giustizia sociale, di democrazia e di progresso che lo avevano segnato nella giovinezza.

R. Montalbano continua a difendere democrazia e progresso. Non credo sia un caso che i migliori funzionari della polizia odierna siano stati anche dei sessantottini.

D. Certo che la Sicilia, in coerenza con una storia millenaria, la Vigata di Montalbano, il porto, sono un eccezionale palcoscenico su cui si recita il dramma del mondo: la disperazione dei migranti, lo sforzo di chi vuole aiutarli, le cupidigie di quanti vogliono trarne profitto, gli intrighi internazionali, gli andamenti della Borsa, gli sviluppi delle situazioni politiche nei paesi del nord Africa, l'America e l'Asia.

Non è un paradosso che tutto questo vastissimo scenario sia visto con gli occhi di un piccolo paese della Sicilia e raccontato con la lingua che si parlava in casa di Andrea Camilleri?

R. Si certo è un paradosso; diciamo che è una convenzione che io propongo al lettore e che il lettore accetta ben volentieri. “Racconta il tuo villaggio e avrai raccontato del mondo” (Tolstoj).

Forse questa è, allora, la spiegazione del perché, al di là delle questioni linguistiche, i romanzi di Camilleri sono tradotti in tante lingue e raggiungono lettori sparsi in ogni luogo del mondo.

Come citare questo testo:

MARCI, G. Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago. Intervista ad Andrea Camilleri. In: BRUNELLO, Yuri; SILVA, Rafael; MARCI, Giuseppe (orgs.). *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*. Fortaleza: Substância, 2015.