

LAS NOVELAS HISTORICAS
DE ARTURO USLAR PIETRI

Novela e historia.

En el siglo XX, la novela histórica — aunque el hecho parezca extraño — está en boga, como lo estuvo durante los tiempos de Manzoni, Hugo y Dumás padre, quienes resuscitaron varias páginas del pasado de sus países respectivos. Inglaterra, los Estados Unidos y la América Latina comparten los gustos del público italiano y francés. Este hecho no debe causar sorpresa. A pesar de las apariencias engañosas del siglo XX, nuestra época es esencialmente romántica; al huir ante lo real, que a veces es inquietante, y a veces feo y triste, el lector está buscando la evasión en relatos y cuentos del pasado. La novela contemporánea no permite fugas de la vida y su realidad. Sólo el regreso al pasado es uno de los medios que el escritor emplea para rehusar el presente. A veces se complace en imaginar una edad de oro en el futuro próximo o lejano. Empero, a la novela de anticipaciones falta credibilidad, mientras que la novela histórica incluye libertad de imaginación junto con credibilidad. Por eso tiene cierta atracción, ya que la acción se desarrolla en un tiempo remoto, lejos de nosotros y de nuestro ambiente, y por consiguiente la censura moral del lector se debilita y está dispuesto a tolerar ciertos procedimientos que chocarían por su crueldad o sinvergüenza en los héroes de una novela moderna.

El autor de una novela histórica trabaja sobre documentos y memorias, y la diferencia, entre él y un historiador propiamente dicho, está en el hecho de que el primero tiene el derecho de imaginar y de añadir rasgos a sus personajes, mientras que el último no puede afirmar sino lo que concluye a través de sus estudios de biblioteca.

Sin embargo y aunque parezca fácil, no es sencillo trazar deslinde, como dijera Alfonso Reyes, entre novela e historia. Imposible saber hasta dónde se encuentra la verdad en los libros de historia, y hasta dónde la novela es pura invención.

Un novelista histórico serio se documenta bien en un mundo más esquivo que aquel en que se inspira el historiador que sólo se atiene a los archivos. Para reconstruir un ambiente, fijar los tonos del paisaje, describir las batallas y trazar las siluetas de sus héroes, no le basta a un novelista histórico tener en sus manos documentos y relatos de biblioteca. Tiene que inventar situaciones y tiene que gozar de cierta sensibilidad artística para distinguir recónditos matices, y ver más el alma que la carne de sus personajes. No le está vedada la caricatura o la exageración de ciertos rasgos de un carácter. Empero, todas las licencias de que goza un gran novelista histórico, le conducen a fijar una imagen exacta del pasado. Puede fingir en detalles, pero ha de ser veraz en el conjunto histórico para describir una época dada de una nación o continente.

Es el caso de Arturo Uslar Pietri, hombre de letras de Venezuela cuyo interés y curiosidad no se limitan a la novela histórica propiamente dicha, sino abarcan también cuentos, novelas, teatro, biografía, economía, geografía histórica y ensayos de varia índole sobre los valores eternos de la humanidad¹.

En la variada producción literaria de Arturo Uslar Pietri, cuya vida de escritor abarca unos 36 años de intensa labor — su primer libro (cuentos): *Barrabás y otros relatos* aparece, al tener el autor 22 años — van alternando ensayos, novelas, cuentos, piezas dramáticas, sin contar los centenares de artículos, toda-

¹ Cronológicamente su obra es la siguiente: *Barrabás y otros relatos* (1928), *Las lanzas coloradas* (1931), *Red* (1936), *Imágenes del occidente venezolano* (1940), *Las visiones del camino* (1945), *Sumario de economía venezolana* (1945), *El camino de El Dorado* (1947), *Letras y hombres de Venezuela* (1948), *De una a otra Venezuela* (1949), *Treinta hombres y sus sombras* (1949), *Las nubes* (1951), *Apuntes para retratos* (1952), *Aristides Rojas* (1953), *Tierra venezolana* (1953), *El otoño en Europa* (1954), *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1954), *Pizarrón* (1955), *Valores humanos*, 1ra, 2da y 3ra series (1955-58), *Teatro* (1958), *Chúo Gil y las tejedoras* (1960), *La ciudad de nadie* (1960), *Materiales para la construcción de Venezuela* (1960), *Un retrato en la geografía* (1962), *Del Hacer y Deshacer de Venezuela* (1962), *La Imagen del hombre en el arte contemporáneo* (1962).

vía no recogidos, en periódicos y revistas de Venezuela y del Hemisferio.

Empero las dos novelas históricas: *Las lanzas coloradas* (1931) y *El Camino de El Dorado* (1947) ocupan un lugar de suma importancia en el conjunto de la obra múltiple de Arturo Uslar Pietri, quien ha afinado con potente originalidad el instrumento de la prosa en la novela histórica venezolana, trabajándola con gran talento y voluntad de estilo. Si Uslar Pietri no hubiera escrito sino *Las Lanzas Coloradas* y *El Camino de El Dorado*, estas dos novelas históricas habrían bastado para su fama, a la vez sólida y justificada, en el campo de letras hispanoamericanas.

Fondo histórico de las dos novelas.

Las Lanzas Coloradas tiene por fondo la lucha por la Independencia de Venezuela que empezó con la rebelión en 1797, fomentada por el corregidor José España; y al haber sido sofocada rápidamente, su jefe fué ajusticado bárbaramente dos años más tarde. Por aquel entonces, el general venezolano Francisco Miranda, quien se distinguió en el ejército francés que ayudó a los Estados Unidos de Norteamérica en su guerra de la Independencia contra los ingleses y, más tarde, peleó en las filas del ejército revolucionario francés, concibió el proyecto de emancipar a Venezuela. En 1806 preparó una expedición marítima que fracasó ante el puerto de Ocumare. Pero en 1810 estalló una rebelión en Caracas. El 19 de abril cayó la capitania general de Emparan y luego llega el broche del 5 de julio para que un Congreso dé la proclama de la Independencia en 1811, en donde los Estados Unidos de Venezuela tienen ya una fisionomía distinta y propia. Miranda fue nombrado presidente, pero éste, rápidamente vencido, fue detenido y enviado a Cádiz, donde murió en 1816.

Empero, Simón Bolívar, el « Libertador de América », había de llevar a cabo los anhelos de los pueblos hispanoamericanos de separarse de España. En 1810 regresa a Venezuela, después de haber recibido una brillante educación en España y viajado por Europa y los Estados Unidos de Norteamérica, para tomar parte en la lucha de las colonias contra la dominación española.

Nombrado coronel por Miranda, era general en 1812, y, en tres meses, libró quince combates, derrotando a los españoles y arrojándoles de Venezuela. Vencedor en Cúcuta en 1813, Bolívar entra triunfalmente el mismo año a Caracas, pero, después del desastre de Maturín, al año siguiente, tuvo que abandonar la lucha, mientras que Pablo Morillo y su lugarteniente Tomás Morales pacificaban el país sometiéndolo a un régimen terrorista. Este último se distinguió en Venezuela, junto con Tomás Boves, al frente de sus llaneros, por su ferocidad en la guerra contra los independientes venezolanos.

En 1817, Bolívar, con un nuevo ejército revolucionario, desembarcó en la región oriental del país y, después de la victoria de San Félix y la toma de Angostura, reunió en dicha ciudad un Congreso que le nombró presidente de la nueva república. Entonces empezó la magna guerra de la Independencia y durante tres años consecutivos obtuvo no pocas victorias contra los españoles. Mas en 1819, Bolívar comprendió que, para conseguir una victoria decisiva, era preciso unirse con las tropas que por la misma causa luchaban en Nueva Granada, emprendió una larga marcha de 700 kilómetros, atravesando la cordillera andina tras increíbles hazañas que dejan atrás las de Aníbal y Napoleón. En el mismo año vence a los españoles en Boyoacá, y, dos años después, la victoria de Carabobo sellaba la liberación de Venezuela¹.

El fondo histórico de *El Camino de El Dorado* es la creencia de los conquistadores, y de los que vinieron después de ellos, que existe una ciudad de oro llamada «El Dorado»². El siglo

¹ Aparte de varios manuales de historia venezolana, hemos consultado a Ricardo Becerra, *Vida de don Francisco Miranda*, 2 tomos, Madrid s. f.; Lino Duarte Level, *Cuadros de la Historia Militar y Civil de Venezuela*, Madrid s. f.; Eloy G. González, *Al margen de la epopeya*, Caracas 1946; Manuel Pérez Vila, *Bolívar y su época ...*, Caracas 1953; Salvador Madariaga, *Bolívar*, México 1951. Sobre las guerras de Independencia de la América del Sur se publicaron centenares de libros; no hay aquí ni lugar ni necesidad para enumerarlos.

² Véase Pedro Simón, *The expedition of Pedro Ursúa and Lope de Aguirre in search of El Dorado and Omagua*, (translated by William Bollaert, Hakluyt Society) London 1861. En la Introducción de Clements R. Markham, (págs. II y III) se lee lo siguiente: «The story of El Dorado, of a priest or king smeared with oil and then coated with gold dust, probably originated in a custom which

XVI vive bajo la obsesión de la idea de una región fabulosa donde el oro y otras riquezas están en abundancia y al alcance de cada uno. No sólo los españoles creían en «El Dorado». Los alemanes también se aventuraron por varias partes de Venezuela en su ilusoria búsqueda de oro. Dos alemanes, Ambrosio de Alfinger y Bartolomé Sailer, salen de España en 1528 y se internan por el territorio venezolano con cuatrocientos hombres y cincuenta caballos, llegando hasta la unión de los ríos César y Magdalena, a costa de enormes sacrificios y muchos atropellos. Herido en un combate contra los indios, Alfinger muere en la selva, y sus hombres, diezmados por toda clase de enfermedades, regresan a Coro en 1532.

En 1534, dos otros alemanes, Jorge de Spires y Nicolás Fedreman, llegan de España a Venezuela con cuatrocientos hombres de Murcia y Andalucía. Cegados por la riqueza americana, emprenden hazañas increíbles, desde 1536 hasta 1538, internándose al sur de Venezuela, atravesando los ríos Ariari y Guaviare para llegar a las orillas del Papamene. Spires regresa a Coro, pero su lugarteniente Fedreman atraviesa la cordillera de Sumapaz para encontrar a los conquistadores Gonzalo Jiménez de Quesada y Sebastián Belalcázar.

La tercera expedición alemana se llevó a cabo en 1541, cuando Felipe von Hutten, envidioso por las hazañas de Francisco de Orellana, partió en el mes de julio de 1541 en búsqueda de «El Dorado», internándose en plena selva hasta el Caquetá¹.

prevailed amongst the civilized Indians of the plateau of Bogota; but El Dorado was placed, by the credulous adventurers, in a golden city amidst the impenetrable forests of the centre of South America, and, as search after search failed, his position was moved further and further to the eastward, in the direction of Guiana. El Dorado, the phantom god of gold and silver, appeared in many forms. The Spaniards of Bogota and Venezuela explored the head waters of the Orinoco and the Rio Negro in search of the «gilded man», or the golden «house of the sun», and no fabulous tale was too wild for their credulity. The settlers at Quito and in Northern Peru talked of the golden empire of the Omaguas, while those in Cuzco and Charcas dreamt of the wealthy cities of Paytiti and Enim, on the banks of a lake far away to the eastward of the Andes ... ».

¹ Hemos leído y consultado varios libros y documentos acerca de los curiosos episodios de la búsqueda de oro y otras riquezas en la región «El Dorado»; entre otros: P. de Cieza de León, *The War of Quito* (traducción de C. R. Mark-

Estos son los fondos históricos que sirvieron como base a Uslar Pietri para sus dos novelas históricas.

Los temas.

El tema principal de *Las Lanzas Coloradas* es la guerra, a vida y a muerte, entre Tomás Boves y Simón Bolívar, entre los de la Colonia y los de la Independencia venezolana. Empero, los dos guerreros no son los personajes principales de la novela. A Bolívar, el autor menciona unas veces como un símbolo para acaudillar a los patriotas que un día terminarán la sangrienta guerra contra los españoles: «El general Simón Bolívar viene invadiendo. Salió de Cúcuta. Anda por los Andes»¹.

Boves encarna el guerrero brutal y cruel, «el Hijo del Diablo», quien, con sus siete mil lanceros, arrasa el llano, pillando y matando; no ocupa sino ciertas partes finales de la novela. El nombre de Miranda queda apenas diseñado en la primera escaramuza por la Independencia: ... «Miranda era un criollo, que tenía muchos años fuera del país y que había intentado desembarcar con tropas para usurpar la autoridad del rey»².

El personaje principal es el mulato Presentación Campos, representante de la capa social más numerosa de Venezuela. Es mayordomo en la hacienda de Bernardo Fonta, hombre débil e indeciso. Campos es prácticamente el dueño de la hacienda y un día se levanta contra Fonta, ausente de la hacienda, raptando a Inés, su hermana, y pegando fuego a la casa y a los tablonés, para marcharse después a la guerra con los esclavos de la hacienda. La idea de la patria es vaga y Presentación Campos se une a los españoles contra los patriotas. De hecho, es la guerra el tema principal de la novela; alrededor de ella se mueven los héroes. Los esclavos masacrados con crueldad, las haciendas y

ham), London 1893; *Documentos del Archivo de Indias, Gobernantes del Perú. Cartas y papeles Siglo XVI*. Madrid 1921; Pedro Simón, *Primera parte De las Noticias históricas de las Conquistas de Tierra firme en las Indias Occidentales 1627* (publicado en Bogotá en 1882).

¹ *Las Lanzas Coloradas* en *Obras Selectas* de Arturo Uslar Pietri, Madrid-Caracas, Ediciones Edime, pág. 57.

² *Ibid.*, pág. 39. Véase allí los capítulos III-V, págs. 23-58.

pueblos enteros saqueados y quemados, las mujeres violadas, los instintos más bajos del ser humano se revelan en toda su brutalidad. La novela describe y capta los primeros momentos del despertar de la conciencia nacional venezolana que no era ni un proceso civil, religioso, o político sino un desencadenamiento de odio y vicio, de pasiones escondidas durante generaciones.

Por venganza personal, por el deseo de matar, por querer libertarse de la esclavitud — cada cual por su razón particular — la gente se enlista y se va para la guerra, dueña de la realidad venezolana en las primeras décadas del siglo pasado, que domina cada rincón de vida de ese país a través de unos quince años consecutivos. Es cierto que Presentación Campos es el héroe principal de la novela. Empero, es la guerra en sí, que desenfrena los movimientos y las acciones de Campos y de los demás: del Capitán David, de Bernardo Fonta, de Inés, de la Carvajala, de Boves y de otros. Fuerzas polifacéticas se mueven a través de la novela, reconstruyendo históricamente la lucha por la Independencia y la nacionalidad venezolanas.

En *El Camino de El Dorado*, al contrario, no hay sino un personaje central: es la figura siniestra de Lope de Aguirre que domina la escena casi desde el principio hasta el fin de la obra. La vida demoníaca de este hombre, y en cierto modo también portentosa, está descrita con gran talento por Uslar Pietri quien abarca todo el episodio de la expedición, organizada por don Pedro Ursúa en 1560, en búsqueda de El Dorado.

?Quién era Lope de Aguirre?¹ De origen vasco, nació Lope en Oñate hacia 1514 y, al tener veintidos años, pasó a las Indias. En los primeros años de su estadía allí luchó en el ejército real que derrotó a Gonzalo Pizarro, habiendo recorrido también el

¹ Sobre Lope de Aguirre se han escrito numerosos libros y ensayos. Aparte de las obras ya citadas, no mencionaremos, sino los más selectos: Rosa Arciniega, *Dos Rebeldes Españoles en el Perú*, Buenos Aires 1946, págs 268-421; Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, (varias ediciones); Emiliano Jos, *La expedición de Ursúa al Dorado y la Rebelión de Lope de Aguirre*, Huesca 1927; Castro Fulgencio López, *Lope de Aguirre*, Caracas 1947; *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre el peregrino*, Sevilla 1950; Walter Lowry, *Lope Aguirre the Wanderer*, New York 1952; C. R. Markham, *A History of Peru*, Chicago 1892; P. A. Means, *Fall of the Inca Empire and the Spanish Rule in Perú: 1530-1780*, New York 1932; W. H. Prescott, *History of the Conquest of Peru*, London 1908.

bajo y el alto Perú, Nueva Granada y Panamá en búsqueda ilusoria de riquezas. Cojo y herido varias veces en el combate, padre de una mestiza, al prepararse la expedición de don Pedro de Ursúa, Lope de Aguirre es un hombre de 45 años, amargado y desilusionado, por haber llegado tarde y después del reparto del botín en las Indias.

Toma parte en la famosa expedición y allí se revela su siniestra personalidad. Comienza su carrera conspirando contra el jefe de la expedición — vasco también — don Pedro de Ursúa, oriundo de Navarra, a quien Lope de Aguirre tachaba de ser francés¹, asesinandolo de una manera traídora. Y después empieza la racha de asesinatos; mueren Vargas, Fernando de Guzmán, de la Bandera, Salduendo, Martín Pérez de Sarrando, el capellán de la expedición, la querida de Pedro de Ursúa, Inés de Atienza «la más bella mujer del Perú»² y tantos otros, todos por la neurastenia de Aguirre, su carácter histérico y su temperamento irascible. En un momento de auténtica locura, antes de ser asesinado por sus propios compañeros, apuñala a su propia hija Elvira³.

Lope de Aguirre es el único de la expedición que no cree en El Dorado y en sus riquezas. Desde el principio acaricia la idea de hacerse dueño de la expedición, para salir al Atlántico, pasar a Panamá con el fin de armarse allí y caer sobre el Perú y convertirse en gobernante de los territorios españoles en el Pacífico. Tal es el tema principal de la novela de Uslar Pietri.

Lo trágico y lo heroico en la novelas.

Ya lo advirtió Eduardo Crema⁴ que «la idea inspiradora de *Las lanzas coloradas* es, el parecer, la idea de que, más que los ideales, empujan hacia la acción el instinto, la emoción, el

¹ Véase la carta de Lope de Aguirre al Rey Felipe, en A. Uslar Pietri, *El Camino de El Dorado*, op. cit., págs. 368-372.

² Op. cit., pág. 192.

³ Op. cit., pág. 398.

⁴ En el ensayo *Las Lanzas Coloradas de Uslar Pietri en Interpretaciones Críticas de Literatura Venezolana*, Caracas, Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela (sin fecha), págs. 253-288.

interés. Pero una novela no es un tratado de filosofía o de psicología, y para nacer estéticamente, necesita que la idea inspiradora se encarne y tome vida en determinados personajes y en determinadas acciones»¹. Tiene razón el excelente crítico ítalo-venezolano don Eduardo Crema, puesto que Uslar Pietri no describe a sus héroes en *Las Lanzas Coloradas*, sino para expresar mejor lo trágico y la fuerza bruta de la época de la Independencia. Es decir, que el conflicto entre individuos (Presentación Campos contra Fernando Fonta) no sirven al autor, sino para subrayar y expresar mejor el choque entre los venezolanos y la Colonia, entre los que querían la Independencia y los que la combatieron.

Presentación Campos no sabe hasta el último momento a que lado afiliarse. El mulato tiene su «filosofía» y punto de vista sobre los acontecimientos: «En la vida no hay sino, o estar arriba o estar abajo. Y el que está arriba es el vivo, y el que está abajo es el pendejo», explica el mulato al capitán David². «La guerra es para matar gente»³. «Lo trágico consiste en la matanza sin saber por qué. A Campos le da igual combatir en las filas de los patriotas como en las de los españoles. De hecho, no es sino en el último momento que se decide a meter al lado de los «godos o republicanos»⁴. Se une, al fin, a los godos ya que son los primeros en llegar. Pura y simple coincidencia de un capricho de la suerte o destino: de haber llegado primero la tropa republicana, hubiéramos visto a Presentación Campos y sus hombres luchar en sus filas, con la misma saña y furia como lo había hecho en las de los godos. A veces la gente cambia las filas: «Me cogieron preso y me quedé de este lado», narra un llanero en el décimo capítulo de la novela.

Y sin embargo, hay algo heroico en medio de esta ola de matanzas, violaciones, robos, saqueos y completa destrucción, a pesar de la ignorancia de la mayoría de los combatientes. Uslar Pietri deja inconclusa la novela como si quisiera dejar al lector el derecho de sacar conclusiones sobre el movimiento de ese

¹ Ibid., pág. 263.

² A. Uslar Pietri, op. cit., págs. 58-59.

³ Ibid., pág. 59.

⁴ Ibid., pág. 77.

volcán sobre la tierra venezolana que, al fin y al cabo, lleva consigo y trae sobre sus hombros de destrucción, la Independencia, la Libertad y la dignidad nacional. Dos símbolos, Boves y Bolívar, dominan el cuadro; el último, invisible pero palpable, ejerce una enorme influencia sobre los patriotas y enemigos, excitándoles a la lucha y resistencia. Aquellos rudos combatientes que pierden su vida, a menudo sin saber la causa de ello, no son, sino un instrumento en las manos de fuerzas superiores, y no sirven, sino a los que « hacen la Historia » y determinan sus acontecimientos. Aquí llegamos al arte de novelar de Uslar Pietri, y de esto trataremos más adelante.

En *El Camino de El Dorado* lo trágico y lo heroico son aun más evidentes. Estamos con la tragedia de los buscadores del país del Dorado, de don Pedro de Ursúa y sus compañeros, víctimas del cojo Lope de Aguirre. Al mismo tiempo se admiran los fulgores de la heroicidad del asesino que es el terrible vasco, y de su intuición de un gran guerrero y explorador, cuando piensa salir al Mar del Norte, caer por sorpresa sobre la isla de Margarita, seguir a Panamá y después atacar a Perú y conquistarlo para su gloria y la de sus marañones: algo quijotesco y heroico que capta nuestra imaginación y admiración. Lope de Aguirre no supo medir sus fuerzas y las del rey de España. Perdió, pero se queda para siempre su intento heroico y el esfuerzo de la hazaña incompleta e inconclusa.

El autor describe a Lope de Aguirre, su carácter y sus crímenes, pero al mismo tiempo subraya la idea de Libertad que germina en su mente enfermiza. Para confirmar lo que queda dicho, citemos unos trozos del capítulo « La Virgen, las banderas y el candil »¹. Lope de Aguirre, al matar a tanta gente, trata de inculcar a sus marañones, a fuerza de repetírselos, la conciencia de la culpa común:

« — ¡Mirad, marañones, lo que habéis hecho! además de los daños y males pasados en el río Marañón, donde matasteis a vuestro gobernador Pedro de Ursúa y a don Juan de Vargas y a tantos otros, y donde jurasteis y alzasteis por vuestro príncipe a don Fernando de Guzmán, firmándolo con

¹ En *El Camino de El Dorado*, op. cit., págs. 319-325.

vuestros nombres, habéis muerto también en esta isla al gobernador de ella y a los alcaldes y justicias, que vedlos aquí están!

Hizo una larga pausa y añadió:

— ¡Ahora cada uno de vosotros mire por sí y pelee por su vida, que en ninguna parte del mundo podéis vivir seguros, habiendo cometido tantos delitos, sino en mi compañía! »¹.

Como si dijera Lope de Aguirre: « junto hemos de vivir, junto hemos de morir ». Varias veces el caudillo trata de imprimir en la mente de sus marañones la noción del destino común y total de él y de ellos: Son como gemelos que, al nacer juntos, se quedarán inseparables hasta la cesación definitiva de su vida. En el mismo capítulo citado se encuentran los gérmenes de la Libertad, tan anhelada por los criollos suramericanos. Al entregar las banderas a sus capitanes, Lope de Aguirre declara:

« Yo, el fuerte caudillo de los marañones, os doy estas banderas para vuestras compañías, capitanes. Ahora estáis a derecho en hacer guerra, y amparados por ellas, podéis ofender y defender ante cualquier potestad de la tierra. ¡Dios no dejará de protegernos! Nada tengo que encargaros ni mandaros, que a quien cabeza tiene, nunca le faltó bonete. Haced y obrad como libres que sois, que fuera de respetar los templos y la honra de las mujeres, en nada más peca el soldado, y yo no le he de ir a la mano por nada. Fuera de esto, tenéis libertad para ir y vivir como quisierais, pues no es sino de razón que quienes hemos hecho nuevo rey, hagamos también nueva ley para vivir a nuestro gusto. Sed conmigo marañones, como yo soy con vosotros, y no habrá fuerza en el mundo capaz de desbaratarnos »².

En medio de tanto muertero y tanta tragedia, Uslar Pietri subraya uno de sus móviles más importantes, que es el intento de Libertad, hecho por Lope y sus compañeros³.

¹ Ibid., pág. 325.

² Ibid., pág. 322.

³ Difícil es aceptar la tesis de Jesús de Galíndez (véase su ensayo *Dos nuevas biografías sobre Lope de Aguirre* en « Revista de América », Nos. 58 y 59 de 1949,

El arte de novelar.

José Ortega y Gasset era, en los primeros años después de la primera guerra mundial, muy pesimista acerca del futuro del género literario llamado novela¹. Según don José, la novela contiene cierto número definido de temas posibles; erróneamente se la representa como « un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas »². La novela, prosigue, es una cantera de viento enorme, pero agotada, y « el talento, por grande que sea, no puede hacer nada »³. Es prácticamente imposible hallar temas originales o nuevos, puesto que « como mina explotable cabe sospechar que la novela ha concluída. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado »⁴. Empero, don José, a pesar de su extremo pesimismo, expresa una idea importante: el género llamado novela « padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela »²⁴.

Unos años más tarde (1931), un joven venezolano, Arturo Uslar Pietri, de 25 años de edad, al publicarse su novela *Las Lanzas Coloradas*, demostró que las ideas pesimistas de Ortega y Gasset sobre la novela son exageradas y que cada tema se presta para una novela, con la única condición de que el escritor tenga talento y conozca el arte de novelar. Uslar Pietri sabe pintar cuadros históricos desapasionadamente²⁵. Una vez ele-

págs. 189-198), según la cual Uslar Pietri no recoge en su novela sino « los aspectos sangrientos de la expedición, tratando a menudo de ridiculizar al tirano, sin parar ni por un solo momento a insinuar los motivos de su rebeldía », (pág. 191). Jesús de Galíndez es un gran defensor de Lope de Aguirre y Uslar Pietri no lo es. Sin embargo, como queda demostrado, sí aborda el tema de la libertad, uno de los móviles de Lope en su rebelión. Una novela no es un tratado de historia o filosofía y el autor está en su pleno derecho de reproducir la fisonomía de su héroe como lo ve él y no su crítico.

¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte; Ideas sobre la novela*, 2da edición. Madrid 1928.

² *Ibid.*, pág. 80.

³ *Ibid.*, págs. 80-81.

⁴ *Ibid.*, pág. 133.

⁵ *Ibid.*, pág. 82.

⁶ Véase Rafael Clemente Arraiz, *Recorrido de Las Lanzas Coloradas* en « Revista Nacional de Cultura », 1940, II No. 24, págs. 89-98.

gido el tema, el autor procede sistemáticamente en la elaboración de los detalles sin desviar de su meta. Una novela histórica que deja libre la fantasía, y da paso a la imaginación, representa en sí cierto peligro para cada escritor, puesto que es fácil entrar en las misteriosas sendas del pasado y olvidarse del contenido principal. No es el caso de Uslar Pietri quién rigurosamente narra lo que quiere narrar, conservando el núcleo vital de las acciones, que sin excluir la introducción de situaciones nuevas y no tan necesarias para el tema principal, domina, sin embargo, sobre todas ellas, y crea en sus novelas una atmósfera dramática particular. Pongamos por ejemplo la silueta del capitán David, figura bastante pálida en *Las Lanzas Coloradas*, o las pocas mujeres en *El Camino de El Dorado*. En sí, no tienen gran importancia; empero, en el conjunto de los temas, sirven para dar más relieve a Inés, en la primera novela, y a Don Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre, en la segunda. En *Las Lanzas Coloradas* el tema principal es la Guerra de Independencia venezolana y la confrontación de Boves y Bolívar. Sin embargo, Uslar Pietri capta los pormenores y detalles de los personajes de la novela con exactitud y precisión. Al violar a Inés, tenemos la siguiente descripción de ella y de Presentación Campos quien, después de haberse desnudado hasta el pecho:

« ... se fue sobre ella, y con un tirón de animal de presa se trajo en sus dedos crispados, desde arriba hasta abajo, medio traje de ella. Después, poseso de una violencia ciega siguió arrancándole los trapos hasta dejarla completamente desnuda, y entonces, con un golpe de su mano pesada, que la hizo rodar a tierra, le marcó los cinco dedos sobre una nalga redonda y blanca.

Erguido, sobre la trabazón de los músculos tensos, de todo su cuerpo oscuro y macizo como el bronce, tronó la voz:

— ¡Esta es carne libre como la tuya! ¡Carne de macho! Se incorporó y fue a currucarse, para ocultar su desnudez tras de la cama.

Se sentía indefensa, entregada a aquella fuerza indomable. Desnuda y vencida, deshecho su orgullo ante él victorioso. Ira y dolor se le mezclaban. Comenzó a llorar desesperadamente:

— ¡Asesino! ¡Cobarde!

Los sollozos le cortaban la voz. El llanto produjo impresión brusca en Presentación Campos.

Ya no estaba ante doña Inés, ya no estaba ante la hermana del amo. Era una mujer desnuda que lloraba.

Libre — en cierto modo — de su furia, se puso a mirarla con detención; la carne blanca y el gracioso dibujo de las líneas le iluminaban los ojos.

Se acercó a ella, la levantó sobre sus brazos y, mientras le pegaba y lo arañaba con sus débiles manos, la besó repetidas veces.

— ¡Suélteme! ¡Suélteme! ¡Esclavo!

La besaba insaciablemente. Sus manos corrían con fruición por la carne suave y tibia. Le besaba la boca, contraída de ira: le besaba los ojos negros, llenos de lágrimas. El era un hombre y ella era una mujer.

— ¡Cobarde!

Abajo, los esclavos esperaban. Esperaron largo rato»¹.

El lenguaje que el autor emplea aquí está en función del cuadro pintado: poseso de una violencia ciega ... con un golpe de su mano pesada ... le marcó los cinco dedos sobre una nalga redonda y blanca ...» Lenguaje crudo para una escena brutal. Frases cortas («los sollozos le cortaban la voz», «era una mujer desnuda que lloraba ...») dan más brusquedad a la acción y hacen resaltar la furia de Campos como también la desdicha de Inés.

Empero, a través del libro, los héroes de *Las Lanzas Coloradas* no actúan sino en función de la guerra; la raíz de la novela permanece en el realismo. Sin embargo, no hay lugar para sus problemas individuales. Esta forma de novelas le valió a Uslar Pietri cierta crítica, injusta, según nuestro juicio, de «palidez psíquica» de sus personajes². Opone a la novela individual

¹ A. Uslar Pietri, op. cit., pág. 75. El lector nos perdonará la largueza de la cita, pero, al no tener más espacio para otras, hemos escogido una de las escenas más sobresalientes del libro para hacer resaltar lo bruto y lo humano en medio del cataclismo de la guerra.

² Véase el ensayo de Ulrich Leo *Las Lanzas Coloradas (Ensayo analítico)* en «Bitácora», 1943, II Nos. 6-7, págs. 58-82. Según el Sr. Leo «Los caracteres que

la del grupo humano, las castas sociales de su país, «la Venezuela de 1814»¹. Con la excepción de Presentación Campos no hay otro gran protagonista en su libro.

Lo mismo sucede en *El Camino de El Dorado* donde Lope de Aguirre domina la escena, y los otros personajes no son sino secundarios, que se mueven alrededor y por voluntad del héroe principal. Uslar Pietri hace predominar la fantasía sobre la impasibilidad del documento histórico, y su talento creativo hace mover a los protagonistas bajo la presión de los sentimientos, ambiciones y emociones del caudillo de los marañones. Perdidos en la búsqueda de El Dorado, él *solo*, Lope de Aguirre, sabe lo que quiere hacer; los otros no son sino el instrumento de su plan que fracasa y termina con la muerte del héroe principal.

Cuatro frases bastan al autor para la descripción de Lope de Aguirre:

«... hombre menudo, seco, de apariencia nerviosa, de ojos pequeños sumidos y móviles, la barba canosa y descuidada y muy inquietas las manos. Estaba cubierto de armas, llevaba puesto el peto, la espada y dos puñales. Adelantó unos pasos cojeando visiblemente y riendo con una risa cortada y seca que parecía una tos. Los hombres no pudieron dejar de sentir una impresión de inquietud y desagrado»².

Y así se quedará en el libro su imagen de inquietud y desagrado; sólo que más tarde se añadirá la de horror que inspira un medio constante en sus capitanes y soldados los «marañones».

La facultad expresiva de Uslar Pietri en las dos novelas históricas consiste en la fuerza dramática de las acciones; ella proporciona la tensión. Los recursos técnicos que están a la disposición del autor le permiten un dramatismo depurado; a veces toda una acción cabe en una o dos frases: «Ya Boves no está

inventado el autor tienen ... cierta palidez psíquica, como si fueran solamente acompañamiento de secundario valor de sus propios destinos» (pág. 72).

¹ Es el juicio de Mariano Picón Salas en *Formación y proceso de literatura venezolana*, Caracas 1941. Allí Picón Salas advierte que la técnica de *Las Lanzas Coloradas* «recordaba la del impresionismo pictórico» (pág. 223).

² A. Uslar Pietri, op. cit., págs. 197-198.

sobre su caballo » ... « Ya Boves no está con ellos »¹ simboliza el fin de la batalla; a veces una línea caracteriza acertadamente el personaje principal « el hombrecillo enteco, inquieto y parlanchín »² (Lope de Aguirre). El autor usa la repetición para dar más plasticidad a los cuadros, imágenes o personajes. En el décimo capítulo de *Las Lanzas Coloradas* el nombre Boves suena como una campana y es el símbolo del peligro: « Boves invadía con siete mil lanceros »³; esta frase, repetida unas veces, señala el horror de la lucha, la angustia de la gente pacífica y la desolación de los pueblos y ciudades venezolanos. « Noche oscura. Venía chorreando el agua, chorreando, como si ordeñaran el cielo »⁴; la palabra « chorreando », repetida tres veces, sirve al autor para dar más plasticidad al cuadro.

La prosa de Uslar Pietri, cuya nota resaltante es cierto realismo mágico, corre en sus novelas históricas sin descenso. Las escenas están descritas a lo vivo, con realismo, pero también con cierta delicadeza humana, casi imperceptible, pero evidente y palpable en cada frase. Antes de morir, Lope de Aguirre dice a su hija Elvira: « Encomiéndate a Dios, hija, que tengo que matarte », y ella le pregunta: « ¿Por qué padre? »⁵ La ingenuidad y la sencillez de su pregunta suaviza en cierto modo el horrible cuadro, cuando el padre enloquecido « ya levantaba la mano armada »⁶ sobre el cuerpo de su hija.

I. BAR - LEWAW

¹ Ibid., pág. 165.

² Ibid., pág. 203.

³ Ibid., págs. 117-142.

⁴ Ibid., pág. 5.

⁵ Ibid., pág. 398.

⁶ Ibid.

MIGUEL DE UNAMUNO Y MANUEL LARANJEIRA

No conocemos la repercusión que habrá tenido en Portugal la lectura de las obras de Manuel Laranjeira, hace algunos años editadas con esmero por el fino crítico y poeta Alberto de Serpa¹. Laranjeira ha sido, en general, una figura desconocida del público hasta 1943, fecha en que Ramiro Mourão publica el epistolario de tan curiosa personalidad. Las *Cartas* y el *Diário íntimo* son el reflejo de uno de los caracteres más complejos, desde punto de vista humano y psicológico, que se han dado en el país hermano durante los primeros años del siglo, uno de los últimos residuos de aquel viejo tipo de cultura finisecular que con tanta dignidad representó un día Antero de Quental. Ambas obras, póstumas, organizadas y divulgadas por sus fieles amigos, traducen la vena de un excelente escritor, de un prosista temperamental y valioso, de un carácter dirigido hacia las más bellas empresas del espíritu, desgraciadamente quebrado por un inexorable destino cuando más se podía esperar de su cerebro.

Laranjeira, el médico y poeta de Espinho, es el último vástago de aquel tronco de *vencidos* que sólo hallaron consuelo y sabiduría en la muerte; prolonga una tradición que caracteriza ya a las letras portuguesas. En sus *Cartas*, arrebatadoras y sinceras, se nos ofrece como uno de los más sugestivos prosistas de toda la literatura epistolar ibérica, sólo comparable a hombres como Juan Maragall y Miguel de Unamuno. Estos tres momentos de la epistolografía peninsular son dignos de atención, porque los tres se dan simultáneamente y dirigidos unos hacia

¹ En 1957 publica el *Diário íntimo* y un año después las *Prosas Perdidas*. Aquella obra y las *Cartas* las citaremos en adelante con las siglas DI y CML.

otros. El pensador vasco, autor de *La Agonía del Cristianismo*, fue el centro. A él, de un lado y de otro de la Península, se dirigían el portugués y el catalán, respectivamente. Una vez más se pone a prueba la capacidad de polarización de actitudes ibéricas unamunianas. Son expresiones, las de éstos, que se forjan de un golpe, sin rebuscamientos hipócritas, al calor de sentimientos y pasiones, que nadie quiere esconder. Desfilan, por estas cartas, hondas y complejas conciencias. Si las de Unamuno nos llaman la atención por la fidelidad e integridad de su carácter, por sus paradojas vitales, si se nos presentan como una prolongación de su vida y obra, las de Maragall nos dan la dimensión de un sentir humanitario de los más anchos, de un hermoso corazón que todo lo reduce a su sensibilidad portentosa, depurado por vientos de luminosidad levantina, de claridad de conceptos y de imágenes, dentro, incluso, de una tónica noventayochista injertada en Cataluña. Leyendo las de Laranjeira nos invade una emoción profunda y angustiada; por debajo de una expresión caracterizada por los más sutiles elementos de penetración psicológica, late una tempestuosa tormenta, valga la redundancia, el soplo trágico de una *agonía*, en la acepción unamuniana, de una falta de concordia entre los diferentes puntos de apoyo de su personalidad. En las cartas del portugués de Espinho se airea, sin rodeos, todo el drama de un ser humano que no consiguió escapar al hado trágico. Es el drama de una finísima, aguda sensibilidad, enferma de cuerpo y alma, hipersensible hasta el delirio. La enfermedad del cuerpo, que le consume a pasos rápidos, le enajena el sentido y le quema el alma. La dolencia de Laranjeira es casi cósmica. Se le sube de los pies a la cabeza. Le mana, ora de la sangre, ora de los huesos, ora de la esencialidad del sexo, ora de circunstancias extrapersonales, del ambiente social y político que le envuelve, ya del ayer, del hoy y del mañana. Si a esto añadimos el hecho de que pocos se sintieron en su tiempo tan trágicamente hombres de Portugal como él, en lo que esto puede tener de resumen de una tradición agónica lusitana de la existencia, veremos que la enfermedad de este poeta era total. Añadámosle la de Flaubert, de que nos ha hablado Unamuno¹, y tendremos el diagnóstico completo. Era

¹ Y que estudió Carlos Clavería en *Temas de Unamuno*, Madrid 1953.

un romántico enfermo, lo que equivale a decir que era dos veces enfermo.

En la enfermedad de Laranjeira radica la esencialidad de su genio, del genio de este rezagado Nietzsche portugués, como lo llamó Elías de Tejada¹. Un día de la vida del médico de Espinho, solamente un día, el que nos da íntegro una carta o una página de su diario, basta para probarlo. Sus grandes angustias están ahí, en una frase, en un suspiro. Antonio Soares Amora, que se ocupó del *Diário* algunos días después del libro haber visto la luz, habla de cuatro grandes angustias, las que durante los años de 1908 y 1909, tiempo a que se circunscribe aquella obra, más le embargaron el alma: la angustia frente a Augusta, la amante de origen humilde pero de elevados sentimientos y razones, que respondía a los vacíos del alma de Laranjeira con un amor y comprensión sin nombre; la angustia profesional, como médico, ante la incompreensión de un grupo de profesionales que no sentían la mínima vocación ni el mínimo deseo de fundamentación científica; la angustia frente a todo género de convencionalismos sociales y morales, que lo prenden y asedian, y, finalmente, la angustia de la necesidad de reacción ante la incompreensión total de los seres y ante la estupidez humana, pudiéramos decir, parafraseando al ya citado Flaubert.

La verdad es que a eso se reduce su *agonía* externa, por llamarla de alguna forma, su *agonía* «a posteriori». Pero la auténtica motivación de la misma es una, que resume las cuatro apuntadas por Soares Amora: la íntima y urgente necesidad de hallar razones, de racionalizar hasta los apetitos inconscientes del alma. La de Laranjeira es un alma enferma en medio de almas estúpidas, o un espíritu inmenso al lado de espíritus mezquinos, o un cuerpo postrado al lado de robustos machos con una parcela mínima de espíritu y cerebro. La enfermedad de las almas contra las que se choca es una enfermedad de siglos de estupidez. Los hombres han sido siempre seres enfermos que nunca se han dado cuenta de su locura. Alberto de Serpa, en su breve prólogo al *Diário*, resume así los ecos de aquel espíritu suicida (la cita es larga pero compensadora): «Uma vida de plebeu orgu-

¹ Manuel Laranjeira. *Un Nietzsche portugués*, in «Arte y Letras», Madrid 15-V-1943.

lhoso e culto, fechada entre uma cidade de granito para receber a Arte lá nascida e um mar insaciável que vai comendo uma praia de pescadores infelizes, batoteiros de passagem, espanhóis com a peseta na alta, provincianos burgueses ... Os combates de derrota certa, por Justiça e Bens, contra uma parte da grei, egoísta e instalada, que não abaixa as armas defensivas ... Sonhos de Arte tombados por una vida prática — que só esta dá o pão para as bocas ... Amores de almas e sentidos vulcânicos que o homem solitário e desconcertante atrai — deixá-los no mistério que é o Amor ... Uma doença sem cura, cercada pelas dúvidas dum espírito forte só para estas ... Evasões raras e velozes por terras, mares, céus duma Arte arrebatadora ou aniquiladora ... A independência de todo o verdadeiro Artista contra — quase sempre contra — uma política de políticos ... O fantasma duma suicida por amor impossível, bela e jovem, a arrastar pelas noites cadeias de remorsos. A passagem dum Mestre perturbante, fora de era, com palavras de morte e Outra-Vida, a embater num cientismo de fundo nunca liberto de inquietação ... Um pessimismo de místico pedindo à existência terrena perfeição e paz que nunca podem ser dela ... O desencontro com um Deus, de que se é faminto, no caminho que levará até a morte ás próprias mãos - para quê? »¹.

Nació Laranjeira en Vegada (Vila da Feira), en 1877². Hijo de una familia comida por la tisis, fue adquiriendo, desde joven, conciencia de su destino. Siguió estudios regulares de medicina en la Escuela Médico-Quirúrgica de Oporto, que concluyó en 1904. Durante sus años mozos de estudiante universitario inicia sus actividades literarias como cronista de un periódico juvenil, de estudiantes, llamado « O Campeão », en el que publica artículos que traducen ya su verdadera personalidad, en una mezcla de pesimismo y de melancolía, de combate y de resignación. En 1907 defiende tesis sobre *A doença da santidade*, ensayo de interpretación psicológica del misticismo, que le dio una gran reputación en los círculos científicos y literarios de Oporto.

¹ DI 18-20.

² La *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira* da el año de 1887 como de nacimiento de Laranjeira, en lo que existe error.

Años antes, en 1902, siendo todavía estudiante, publica su primera obrita dramática: *Amanhã*. El teatro fue siempre una de sus debilidades, y nos dejó otras obras dignas de cierto aprecio. En 1909, llevado contra aquellos que querían echar por tierra los excelentes esfuerzos y métodos pedagógicos de João de Deus, sale en defensa del poeta de *Campo de Flores* con un folleto que tuvo amplias resonancias polémicas, titulado *A Cartilha Maternal e a Fisiologia* (Ensaio médico-biológico sobre o valor educativo do método de João de Deus aplicado ao ensino da leitura). En sus cartas y en el *Diário* hallamos muchos ecos de este proceso polémico en torno al arte de lectura de João de Deus. El 5 de marzo de 1909 le visitan el hijo del poeta, João de Deus Ramos, y João de Barros, que le hablan del intento de aniquilación que una cuadrilla de « apóstolos da instrução » quiere llevar a cabo con la obra pedagógica del humanísimo lírico de *Campo de Flores*. Tal visita parece ser que motivó la obra citada de Laranjeira.

Durante el verano de aquel año Laranjeira se entrega también a la tarea de demolición de viejos ídolos petrificados que desean tomar los destinos de la Facultad de Medicina de Oporto a través de oposiciones y concursos deshonestos. Entabla luchas ardientes contra los alumnos de quinto año de aquella Escuela, los cuales apoyaban al candidato Dr. Tiago D'Almeida. Estas luchas debilitan aún más su salud flaca desde hacía bastante tiempo. A su amigo Amadeu de Souza Cardoso le escribía por entonces: « Imagine você: uma tose exquisita e pertinaz que me traz os nervos desmoralizados; umas dores surdas por todo o peito; a lembrança de quatro irmãos e de meu pai que morreram de tuberculose. Tudo isto avolumado no meu espírito aprensivo — calcule »¹. Y a Antonio Carneiro le decía a principios de aquel año: « Não fui ainda visitá-lo, como desejava ardentemente, porque tenho andado adoentado, e porque os poucos momentos que êste meu estado de saúde me deixa livres são-me absorvidos por essa luta em que ando envolvido contra as podridões da Escola Médica »². Oporto se había transformado para

¹ CML 101.

² CML 135.

él en un charco, en el que no deseaba chapuzarse. Tales batallas, intensas aún más en su alma, contribuyen para abreviarle los días de vida y sembrarle con más fuerza de desilusiones la continencia. La Escuela en la que él se había formado andaba a merced de ciertos mercenarios que la corrompían científicamente. El 19 de febrero del mismo año de 1909 publica un artículo en la «Voz pública», titulado *A decadência da Escola Medica do Porto*, que Alberto de Serpa resume con las siguientes palabras: «É preciso reformar a lei, modificar o ensino, ampliar o edificio, ou fazer um novo até, é certo; mas o que é sobretudo preciso, o que é sobretudo urgente, é prohibir certos mestres ensinarem»¹. Estos episodios nos hablan de la vehemencia de su espíritu desarraigado, que se rebela con ardor contra un clima de falsedades o injusticias. La vehemencia del tono de Laranjeira nos muestra la intensidad de un temperamento que desea apegarse con firmeza a la vida pero que percibe cómo ésta se le escapa, organizando la íntima tragedia que comienza a sofocarlo a partir de este momento.

Los años de 1910 y 1911 le fueron de profundo abatimiento moral. Se conservan pocas cartas de esta época, pero de las que restan sacamos frases como éstas, que reflejan muy bien su estado de alma: «Amo a vida através da ficção e detesto-a através da realidade»; «Você calculará o meu estado de espírito pelo meu silêncio»; «Isto há-de acabar mal decididamente, porque, de dia para dia, me sinto mais derrotado, mais inútil».

El *Diário íntimo* que, como dijimos, abarca los dos años anteriores a éstos, señala la trayectoria que le llevará a esta desesperación creciente. Esas notas las redactó en un carnet médico y permanecieron inéditas muchos años². Hoy poseen un gran valor para conocer el carácter de su autor.

En 1912 publica Laranjeira su único libro de poemas, titulado *Comigo. Versos d'um solitário*, 61 páginas que representan

¹ DI 205.

² La *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira* se refiere a esta obra como si se tratase de una pieza de teatro que se conservaba inédita, en lo que incurre nuevamente en error. Lo que el médico de Espinho nos dejó para la escena se resume en estas obras: *As Feras*, en un acto, *Naquêl engano d'alma*, también en un acto, y *Almas românticas*, en tres e incompleta.

el testamento poético de un alma en la inminencia del desastre. Estos versos, como sus cartas, como su diario, preludian el amargo fin, que se da precisamente a los pocos días de la publicación de *Comigo*, el 22 de febrero de aquel año. Una de las últimas cartas que Laranjeira escribe, antes de su fin, la dirige a don Miguel de Unamuno, el 15 de febrero. Y el 22, a las once de la noche, se apaga para siempre en su residencia de Espinho. Su suicidio despertó honda pena entre sus amigos y admiradores.

El poeta de Espinho tuvo muchos y buenos amigos. Entré ellos, personas del talento de Teixeira de Pascoaes, Guerra Junqueiro, Antonio Carneiro, João de Deus Ramos, hijo, Pedro Blanco, excelente músico español radicado en Oporto, António Patrício, João de Barros, Luís Pinto Ríbero y Amadeu de Sousa Cardoso. Todos estos amigos y muchos otros se reúnen a su muerte, en la «Gazeta de Espinho», y publican un emocionado número especial de la misma en su memoria¹.

Pasó por la vida casi como una sombra. Cuando se quisieron todos dar cuenta de su presencia había ya desaparecido. Solamente aquellos amigos, y entre ellos también don Miguel de Unamuno, le concedieron el lugar de honra que merecía por sus dotes intelectuales y artísticas. La grandeza de su alma y la bondad de su carácter fueron grandes. Como prosista podrá ser discutido por algunos, pero a nosotros nos parece también excelente, y destaca y se afirma al lado de aquellos escritores que, tras la sedimentación de las corrientes realistas que se inauguran en 1870, se entregan a un oficio de penetración estética depurada, tipo Raul Brandão, por ejemplo, en que un «impresionante confessionalismo» adquiere vigor en el complejo de las actitudes artísticas. Existe cierto naturalismo contenido en la prosa de Laranjeira, que se inclina más hacia lo psicológico que hacia lo concreto y real circundante.

Uno de los episodios más sobresalientes de la vida de Laranjeira fue el de su amistad con don Miguel de Unamuno. Todos cuantos se han referido al médico de Espinho la han puesto de relieve¹¹. Y entramos ya en el estudio de estas relaciones.

* * *

¹ En 1952 la revista «Seara Nova» le dedica también un número especial.

« Ele era um *verdadeiro temperamento*: espontâneo e sincero, embora orientado ... Quero eu dizer que o seu espírito, mais intelectual do que instintivo, mais inteligente do que criador, deixava-se dominar pelas idéias ambientes, em vez de obedecer à sua íntima e própria expansão. Êle era o espírito que Vê, não o «espírito que deixa ver» ... Êle era, ao mesmo tempo, um sensível, no sentido mais belo da palavra: um perfeito e generoso coração » — escribía acerca de Laranjeira el poeta Teixeira de Pascoaes pocos momentos después de su muerte¹². Años más tarde, Fidelino de Figueiredo habla de él en uno de los capítulos de su *Cultura intervalar*, con estas palabras, en las que trae a colación el nombre de Unamuno: « No norte de Portugal, em Espinho principalmente, viveu de 1877 a 1912 um homem de aguda sensibilidade intelectual e brava independência de carácter, o médico Manuel Laranjeira: curta vida de luta e amargura — luta com uma doença nervosa de quem quiere viver em harmonia com a sua concepção da vida e esbarra em obstáculos intransponíveis. Ao seu drama não deveria ter sido estranha uma certa abulia mórbida. Não era um homem de laboratório. Era um amigo das idéias gerais e um curioso dos aspectos dramáticos da existência. A medicina proporcionou-lhe materiais para a sua interpretação pessimista do homem: um escravo das suas míseras limitações físicas: O seu temperamento pessoal e a exacerbação da doença explicam o resto: a coragem triste do suicídio. Tudo que resta dessa vida breve e amarga é uma grande recordação entre os amigos, uma ruidosa tese doutoral sobre *A doença da santidade*, um episódio dramático ... *Amanhã*, uma original análise médica em defesa do método de ensino da leitura, de João de Deus, *A Cartilha Maternal e a Fisiologia*, e um livro de versos, *Comigo*: Êste é que é o seu rasto mais luminoso, porque expressa com vibração comunicativa o que foi o seu calvário. É um diálogo do poeta consigo mesmo, um autodiálogo, diria Unamuno - Unamuno, de quem foi amigo. Com êsses versos dolorosos estreiou na constelação esplendente dos poetas portugueses « finiseculares », intérpretes do

¹ En España han hablado de esta amistad Rafael Morales y Elías de Tejada.

² In « A Águia », I 2a. série, 1912, p. 66.

crepúsculo do tipo de uma cultura e suas vítimas: Antero de Quental, António Nobre, José Duro, Roberto de Mesquita ... »¹³.

Representa Laranjeira, para acabar los comentarios de sus críticos, uno de los símbolos « mais representativos daquela geração portuguesa que sofreu, no mais íntimo do espírito e no mais fundo da carne, tôdas as consequências da crise em que se debateu Portugal, do fim do século XIX ás alturas de 1910 », en opinión del profesor Soares Amora, que así completa el pensamiento del maestro Fidelino de Figueiredo¹⁴.

Quien haya llegado hasta aquí comprenderá perfectamente el por qué de una amistad tan arraigada entre Unamuno y Laranjeira. Al Rector de Salamanca le interesaron siempre hombres de la estirpe moral del médico de Espinho, hombres atormentados. Hombres como éste, de carne y hueso, con su angustioso problema a flor de piel, sinceros y apasionados, en los que se traba una lucha sin cuartel entre el corazón y la cabeza, eran la materia principal de la filosofía unamuniana. Por eso se prende amorosamente a él desde el primer día que lo conoce y hasta el fin de los propios días acompaña su recuerdo. Hizo un viaje a Espinho exclusivamente para dialogar con él, porque en Laranjeira había descubierto el retrato más vivo del hombre-pasión portugués después de la desesperación de Antero.

Conoció don Miguel a Laranjeira el 9 de agosto de 1908. Como tantos otros turistas españoles, veraneaba con su familia en Espinho, villa costera de Portugal, a pocos kilómetros de Oporto. Paseando un día por la villa, alguien le mostró a don Miguel a distancia, la figura del médico poeta, con la cual antipatizó en seguida. Él mismo nos refiere el episodio de la siguiente manera: « Conocí a Manuel Laranjeira en el verano de 1908, en que veranéé en Espinho. Al principio, antes de tratarle, cuando sólo le conocía de vista y por lo que de él me decían, me fue poco simpático y hasta me hice una leyenda muy lejana de la verdad »¹⁵. Mas llegado al trato se sorprende. A partir de aquí no se separarán ni un segundo. Este mismo día del en-

¹ *Cultura intervalar*, Coimbra 1944, pp. 82-84.

² In « Suplemento Literário » de « O Estado de São Paulo », 6-VII-1957.

³ CML 19.

cuentro, nueve de agosto, ya entablan animado diálogo amigo durante varias horas. Del 9 al 15 de agosto, ambos inclusive, lo pasaron juntos casi todas las horas del día, en un diálogo creciente que los iba ganando mutuamente a una amistad fraterna y a una comprensión viva. La descripción de estos días la hace Laranjeira con emoción en su *Diário*. Del 9 al 15 de agosto desaparece Augusta de la escena, desaparecen los amigos, desaparece todo, para dar paso a este «paradoxeur» famoso y a las reflexiones que su persona y conversación provocan al médico suicida. El 10 de agosto escribe: «hoje todo o dia conversando com Umamuno ...». El 11: «Todo o dia Unamuno. Discute-se: conversa-se, tranquilamente». El 12: «Unamuno ainda. O reitor de Salamanca está em dia de confissão, Confessa-se comigo ...». El 13: «De dia, Unamuno ...». El 14: «Ainda Unamuno. Não compreendo a afetuosidade desta criatura por mim ...». El 15. «Unamuno ainda». Y el 16 le llegan corriendo a darle la noticia de que don Miguel ha partido bruscamente para Bilbao ... «para ver ainda ... o cadáver da mãe»¹.

¿Qué impresión le causó al pensador vasco la figura de Laranjeira? El 30 de setiembre de 1908, pocos días después de su partida precipitada de Espinho, escribe Unamuno al amigo Teixeira de Pascoaes: «En Espinho conocí a un hombre interesante, muy simpático y muy culto: El Dr. Laranjeira. Salí prendado de él y me enseñó muchas cosas. No les faltan a ustedes hombres, lo que les falta es cohesión, espíritu de solidaridad, fe en sí mismos y en su pueblo y pueblo mismo»².

A principios de 1909 le volverá a afirmar a Pascoaes este conocimiento y hablará de las cartas que recibe del médico de Espinho como «admirables». Es en estos momentos cuando se entabla entre ambos un encendido y apasionado epistolario, que va del 19 de agosto de 1908 hasta el 15 de febrero de 1912, fecha en que Laranjeira se despide ... «até não sei quando».

La primera carta del autor de *Niebla* está fechada en Bilbao, todavía calientes los restos de su buena madre. En ella le transmite y confirma la primera impresión recibida: «Ape-

¹ CML 19.

² EI 36.

nas llegué a ésa, me hablaron de usted, pero de tal modo — y fue en son de elogio — que me suscitaron prejuicios en su contra. Mas no bien le hablé, en media hora se disiparon y, después, en los días que ahí pasé, el mayor atractivo que para mí tenía Espinho y lo que iba a hacer que prolongase mi estancia más de lo que pensé en un principio, eran nuestras conversaciones en el «Chinez» y en la Avenida»¹. Confirma esto en 1913, en las líneas que escribió como prólogo a la edición del epistolario que desde entonces, hasta 1943, venía preparando Ramiro Mourão.

El 9 de diciembre de este mismo año² de 1908 le comunica Unamuno que se acuerda mucho de él y que frecuentemente lo recuerda con los Pinillas³. Pero en donde el agonista vasco nos dará sus más claras observaciones sobre el amigo suicida será en un artículo que en Salamanca escribe en febrero de 1912, a raíz de la muerte de aquél, en el que evoca con nostalgia los días que juntos pasaron en Espinho: «Oh, aquellos paseos por Espinho, a la vera del mar resonante, del mar que canta naufragios y esperanzas, aquellos paseos con el pobre Laranjeira, a ver ponerse el sol entre las olas lejanas, o junto a los tristes pinares. Mi pobre amigo había perdido la antigua fe y no podía creer tampoco en la ciencia, no podía creer que la ciencia nos traiga la felicidad; ¿le culparemos por ello?»⁴. Este artículo completa el sentido de las cartas que cruzaron ambos sentidores y es uno de los testimonios más encendidos de la amistad que por Manuel Laranjeira sintió don Miguel de Unamuno. En él se remonta su autor al conocimiento que ambos trabaron en aquel día veraniego de agosto en Espinho, «donde ejercía, por caridad hacia sus prójimos, y casi siempre desinteresadamente, la medicina». «Anudamos una estrecha amistad que ni la muerte, así lo espero, ha cortado»⁵. En 1913 diría nuevamente que esta amistad íntima, firme y fraternal. «sigue durando», y añá-

¹ CML 169.

² Esta carta no es de julio, sino de diciembre. Hay un error en la edición.

³ Los Pinilla pertenecían a una familia ilustre de Salamanca. Uno de los hermanos era catedrático de la Facultad de Medicina. Otro, ciego, fue íntimo amigo de Unamuno.

⁴ *De esto y de aquello* (EA). III 333.

⁵ EA III 328.

dirá que la muerte de su madre — que le obligó a partir para Bilbao sin ni siquiera despedirse del amigo — los separó, pero «cada carta que recibía yo de Laranjeira era una fiesta, una terrible fiesta, para mi espíritu»¹. Y tanto fue así que don Miguel se toma libertad de reproducir una de ellas, la que lleva fecha del 28 de octubre de 1908, en su libro *Por tierras de Portugal y de España*². Otra carta del amigo suicida la reproducirá en este mismo artículo de que venimos hablando. Lo que no sabía Unamuno cuando reprodujo aquella carta del 28 de octubre de 1908 es que el propio autor de la misma confirmaría con su muerte su teoría, aunque el Rector de Salamanca había previsto ya tan amargo fin³.

Laranjeira se suicidó en el sanatorio en el que la tuberculosis le fue royendo durante años sus entrañas, el 22 de febrero de 1912, como sabemos, a las once de la noche, en una hora de tedio invencible e insoportable. Al enterarse de su muerte, don Miguel nos cuenta los últimos contactos que tuvo con el desdichado, que recuerda con estas palabras: «No hace aún un mes me enviaba su testamento público, un breve volumen de poesías titulado *Comigo* (Versos d'um solitário), lo único, fuera de unos pocos artículos de revistas, que al público ha dado»⁴. Nuestro autor, a su vez, le acababa de enviar su libro de poesías *Rosario de sonetos líricos*, el cual llegó a la morada del amigo «cuando aún no estaba del todo frío su cadáver», libro que le fue devuelto, conservándole con «su cubierta, su matasellos, y esta frase escrita en ella, al devolverme el paquete: *faleceu*»⁵. Cuántas expresiones propias podría haber encontrado en aquellos sonetos el pobre Laranjeira. Unamuno confiesa que muchos se los debe a inspiración del amigo. La verdad es, proclama, «que mientras unos protestan con su muerte, otros protestamos con la vida. Y seguimos esperando en que un día se rompa el misterio»⁶.

¹ CML 19.

² CML 145-146.

³ EA III 328.

⁴ EA III 327-328.

⁵ CML 20.

⁶ EA III 328.

El escritor vasco, que siempre presintió el trágico fin del amigo de Espinho, trató siempre de hacer activo su pesimismo, a pesar de reconocer, de antemano, que con sus paradojas contribuía, sin querer, a la desesperación creciente de Laranjeira. No obstante, le aconseja siempre, con el consejo exacto y reconfortante. Le pedía que «del fondo mismo de su desesperación trascendente sacara una trágica esperanza, que aceptase una vida de lucha, de pasión, de protesta, que sustituyese la fe con un ardiente anhelo de creer, que rezase con sus actos ... Todo inútil»¹. Laranjeira, sin embargo, no venció la muralla de la angustia y se venció a sí mismo, suicidándose, porque los suicidas «se suicidan ellos mismos»².

Creó siempre el nuevo Sócrates hispánico que el médico amigo unía a una inteligencia poderosísima un corazón en llamas, y que por eso cayó, como Antero de Quental, fulminado, porque la cabeza y el corazón no llegaron a encontrar nunca una tregua en la discordia. La vida le era despreciable; lo único importante era el uso que de ella se hiciera. «E em Portugal — le escribe en una carta el autor de *Comigo* a don Miguel — (veja a profundidade do nosso mal) há almas tão sucumbidas que dizem que tanto faz morrer dum modo como doutro ... As vêzes, em horas de desânimo, chego a crer que esta tristeza negra nos sobe da alma aos olhos; e, então tenho a impressão intolerável e louca de que em Portugal todos trazemos os olhos vestidos de luto por nós mesmos»³.

Hablaba como un enfermo desengañado; enfermo de cuerpo y alma. Nunca habló como médico que era, sino como enfermo. Laranjeira es responsable, en gran parte, de muchas de las impresiones que don Miguel de Unamuno sacó de Portugal y de los portugueses. Escuchaba siempre el salmantino más a los enfermos que a los médicos. No le interesaba la ciencia fría. Le interesaba el hombre. Laranjeira, y creemos que así pensaba don Miguel, se suicidó a fuerza de amar la vida. Un minuto de vida bien vivido le valía por una eternidad, y cuántas veces

¹ EA III 330.

² EA III 333.

³ CML 148.

no se engañó a sí mismo contemplándola idealizada a través de la ficción artística. Si detestaba la realidad, era porque ésta le era adversa y no podía soportarla. Auténtico neurópata que se estira en amarguras porque ya no puede alimentar las ilusiones, ni esperanza alguna, ya que la única que aún podría mantenerlo erguido, la fe, la había perdido hacía ya tiempo: «De quando em quando — escribía a un amigo — um lampejo de fé, que se extingue logo»¹. En una de esas horas desesperantes y desesperadoras de extinción completa de la fe se abandonó a sí mismo en brazos de la tierra «todoparidora», como le gustaría decir al amigo de Salamanca, cansado de la brega, de la lucha contra su propio espíritu, contra los convencionalismos estúpidos de la realidad circundante. Como su mundo no era el de esta tierra, tendría que ser, necesariamente, el de la fantasía, «o mundo que o nosso espírito cria»². Pero este mundo le fue también insoportable.

La muerte de Laranjeira causa al amigo de Salamanca una profunda amargura. Los amigos comunes de Portugal le piden unas cuartillas de homenaje, que don Miguel escribe el 18 de febrero; el 24 de marzo aparecen publicadas en «A Gazeta de Espinho», al lado de otras de Guerra Junqueiro. El deber de Unamuno, ahora, ante el cadáver fresco del amigo, es protestar, no de la muerte, sino de la vida, «protestar contra la mentira y la injusticia... protestar contra el vacío espiritual, contra la falta de ansia de fe, contra el huero progresismo, contra la ramplonería»³. Y en el mismo lugar en que pronuncia su protesta transcribe en parte una carta del músico español Pedro Blanco, amigo común, en que éste le dice algo digno de tenerse en cuenta, y que amplía la significación de cuanto estamos afirmando: «A mí, como a Ud., como a todos los que lo conocíamos, no me extrañó. Laranjeira se había suicidado hace ya tiempo; estoy por decir que Ud., señor Unamuno, no conoció ya más que un cadáver. El supremo gesto fue apenas una consecuencia; el suicidio peor, el horrible, el drámatico y sobrehumano suicidio de Laranjeira, fue el suicidio moral de la renunciación. Él, que fue

¹ CML 135.

² CML 126.

³ EA III 334.

un afectivo, un amoroso — a pesar de todos sus escepticismos eternos —, se vio abandonado en sus últimos tiempos de todos sus afectos; él, que como médico de cuerpos sabía que no tenía remedio el suyo, esperaba la muerte estoicamente — estoy seguro de ello — como consecuencia lógica de su enfermedad, pero llegó el día en que despertando su espíritu rebelde, inadaptable, como Antero, como Camilo, como los otros héroes de esa raza de suicidas portugueses, encendido en esa misma rebeldía, tuvo vergüenza de morir mal, y se mató. Su muerte natural hubiera sido una muerte patológica, y su espíritu, que conservó su lucidez hasta el fin, hubiese tenido que asistir al acabamiento físico de su ser, espectáculo doloroso para un espíritu como el suyo. Y aquella criatura que durante su existencia entera no hizo más que aspirar y esperar inútilmente tantas esperanzas vanas, no quiso orgullosamente esperar la única cosa cierta que la vida da: la muerte»¹.

La cita es larga, pero importante. A las palabras de Unamuno hemos de sumar éstas, que sintetizan el tremendo drama de la vida de Laranjeira. Todo eso lo había visto ya el pensador vasco. No, él no le había alimentado al amigo el pesimismo y la desesperación. Era ya un cadáver, en efecto, cuando lo conoció. Léanse, si no, sus cartas a amigos, desde 1904 en adelante. Si a Antero le suicidó Oliveira Martins, como paradójicamente piensa nuestro autor, a Laranjeira no le suicidó él, Unamuno, sino el hecho de no poder sobrellevar por más tiempo una carga de desilusiones y amarguras tan pesada. Era un temperamento espléndido en un cuerpo raptado por todas las tormentas de una sangre corrupta. Éste fue el drama. El resto, su visión amarga de las cosas, de la realidad, de los seres, en general, derivaba de este clima interior. Deseó siempre la lucha y a ella se entregaba, cuando tenía ocasión, con denuedo. Recuérdese su polémica contra los mezquinos mercenarios de la Facultad de Medicina de Oporto. Pero el desánimo y el tedio lo vencen a la postre, a medida que las fuerzas físicas lo abandonan, que no las del espíritu, porque éstas las mantuvo erguidas hasta el fin.

¹ EA III 334-335.

¿Cómo entendió Unamuno la soledad de Laranjeira al conocer su libro de poemas *Comigo*? Ya hemos dicho que consideró esta obra como el testamento poético de su autor, aunque cree, y con toda razón, que no es en ella en donde se da toda el alma del poeta, sino en sus cartas y en sus conversaciones. *Comigo* era la única obra que conocía del amigo. Le había enviado Laranjeira un día *A Cartilha Maternal e a Fisiologia*, pero tenemos la impresión de que no llegó a recibirla¹. Desde el punto de vista literario, es a través del libro — de poemas que don Miguel va a juzgar al amigo suicida. *Comigo* se le apareció, en aquellos días calientes del suicidio, como un testamento, y bajo la impresión que le causó aquella muerte hemos de ver sus palabras sobre la obra. Piensa don Miguel que estamos ante una obra de sabiduría, «pero de sabiduría fatídica». Es una colección de diecinueve poesías, y de ellas nueve sonetos que recuerdan los de Antero. La primera, titulada *Diálogo com a minh'alma*, comienza:

«Pobre alma desiludida,
ter mal é não esquecer
que todo falha na vida ...
Um coração que não crê
na mentira cegamente,
coração feliz não é».

El poeta de Salamanca continúa parafraseándola: «que la verdad, destruyendo la mentira, mata la felicidad, que quien busca la verdad busca su perdición; que es venenosa la verdad y envenena el corazón; que muere la ilusión redentora; que nos atormenta una sed loca de vivir; que se intenta volver a la fe como a un hogar abandonado y hasta la fe se encuentra envenenada; que hay que renunciar a la ventura; que el remedio es naufragar; que no puede vivirse la vida como la soñaba el deseo; que es locura desear y pedir a la vida injusta lo que ella no puede dar; que es mentira la paz; que hay otra paz más sagrada que la paz de nuestro hogar»². Y así sucesivamente. Laranjeira no

¹ CML 164.

² EA III 328-329.

podía creer y no podía amar; pero estaba engañado. Unamuno bien lo sabía. Y vio bien también que en esta poesía vive toda la intensa agonía del autor, poesía «áspera, seca, ardiente, sin húmedas frondosidades». Era el poema del fin, que ya estaba escrito. Lo llevaba en la sangre.

No era, sin embargo, en aquella obra, para quien quisiese conocerlo a fondo, en la que se encontraba el mejor pensamiento y sentir del médico de Espinho. «Había que oírlo hablar»¹ — exclama don Miguel en 1913. Él le había escuchado horas y horas, interminables, y el eco de aquella conversación no le abandonaría jamás. De aquellas conversaciones extrajo, si creemos en sus palabras, y no es difícil observarlo, muchísimas ideas para sus obras. «Fue Laranjeira quien me enseñó a ver el alma trágica de Portugal, no diré de todo Portugal, pero sí del más hondo, del más grande. Y me enseñó a ver no pocos rincones de los abismos tenebrosos del alma humana. Era un espíritu sediento de luz, de verdad y de justicia. Le mató la vida. Y al matarse, dio vida a la muerte»².

* * *

Réstanos ahora conocer la impresión que a Manuel Laranjeira le causó don Miguel de Unamuno. A primera vista, tras las primeras palabras, observa que se encuentra ante un paradjista, «víctima da sua lógica verbal»³. Don Miguel es un hombre que llama verdades a ciertas cosas que no lo son sino para él mismo, aunque sean mentiras para los otros. La réplica de Laranjeira no se hace esperar cuando el agónico vasco le confiesa que para él es buena el agua que le apaga la sed: «D'esse modo, arrisca-se um dia a apagar a sede e a morrer envenenado»⁴. Mas de la discusión que provocan las palabras del salmantino pasan poco a poco a una conversación tranquila y placentera, verdaderamente amiga. Dos días después de los primeros choques emocionales, la amistad ya está en marcha

¹ CML 20.

² CML 20.

³ DI 83.

⁴ DI 84.

acelerada. Laranjeira ha calado más hondo en la personalidad del autor de *Niebla*; cuánto no le agradaría a don Miguel oír estas palabras del nuevo amigo: «É que você não é um filósofo, não é sábio: é artista, apenas artista. Raciocina com a lógica afetiva»¹, a lo que don Miguel asiente. Se opuso siempre nuestro autor a que le llamasen sabio, e incluso filósofo. Quería ser considerado como artista. Su mayor sueño era ser poeta. A través de la poesía quería descubrir el velo misterioso de la realidad y acercarse a la verdad suprema. Serrano Poncela habló de él como de un filósofo que poetiza, y acertó. El propio Laranjeira insistió en esto, y al acusarle recibo de la *Vida de Don Quijote y Sancho* y de sus *Poesías*, libros publicados en 1905 y 1907 respectivamente, dice: «Parece-me, ao contrário duma opinião geral, que V. não é um filósofo nem o que se chama um homem de ciência: é antes de tudo e acima de tudo um artista. O filósofo e o sábio não raciocinam com a lógica afetiva. A lógica afetiva é um instrumento de arte. Que o julgem um filósofo, isso que importa? Quando muito, isso significa que V. é artista adentro duma categoria de emoções que muitos ainda não atingiram»².

El 11 de agosto, dos días después de las ya interminables conversaciones preliminares de esta amistad, desaparece de los ojos de Laranjeira el *paradoxeur* y queda solamente el artista. Tan fuerte fue la conquista, que unas horas más tarde, al día siguiente, Unamuno ha creído hallar en él la confianza necesaria para transformarlo en su confesor laico. Y ahí lo tenemos, depositando en la conciencia del amigo sus más íntimos secretos, su sed de inmortalidad, su fiebre de absoluto «e horror à morte. A ciência moderna que afirma ser, adentro do universo, o homem um traço efêmero e a consciência um fenômeno transitório, e que a agitação do homem à face da terra é apenas um ruído vão que horrorisa-o»³. Luego le comunica sus proyectos literarios, un proyecto de drama. Ante la carrera vertiginosa del afecto que Unamuno deposita en él, se extraña y dice: «Não compreendo a afetuosidade desta criatura por mim que sou um

¹ DI 84.

² CML 142.

³ DI 85.

espírito seco, desabrido»¹. No entendía como a él le podía hacer partícipe de tantos secretos, a él, que pensaba que la inmortalidad era eso, nada. Creía Laranjeira que ambos eran muy diferentes, y se engañaba, sin embargo. Unamuno tuvo siempre ojos de lince para descubrir almas hermanas. Y la de Laranjeira era gemela. Qué pena que el excelente crítico unamuniano, Antonio Sánchez Barbudo, no tuviese en cuenta las palabras de Manuel Laranjeira sobre el pensador vasco en torno a estos problemas. La tesis de Barbudo en lo que hace referencia a las crisis *agónicas* de don Miguel es la siguiente: era un hombre sin fe, que luchó en vano por alcanzarla. Unamuno no creía. Decía que creía, pero era ateo. Quería creer, pero no llegaba nunca a la creencia. Proclamaba la verdad de la fe, que él no poseía. Era una especie de San Manuel Bueno, que escondía su falta de fe para no sumergir al pueblo en la desesperación. Lo que pasa es que él no consigue ocultarlo por entero, se traiciona en ocasiones, sin querer. Disimula la fe bajo el estruendo de sus paradojas y contradicciones. De tanto racionalizar o querer racionalizar la fe, desde sus primeras crisis religiosas y, en especial, desde la famosa de 1897, llegó a perderla por completo².

Pues bien: más o menos, en esencia, esta es la conclusión a que hoy llegan, tras demorados análisis y estudios, los más agudos críticos y comentaristas de Unamuno. Pero muchos años antes Laranjeira, sin el rigor analítico de los investigadores modernos, nos había revelado este secreto, y en hondas palabras: «Unamuno ainda — dice —. Com a violência de quem precisa enganar-se Unamuno proclama a fé, diz que é preciso ter fé. Compreendo: Unamuno quer ter fé, debate-se, e sente-se homem — sem fé. Raciocinar a fé é duvidar. A fé morreu. Unamuno quer reanimar as cinzas mortas e desvaria porque as cinzas lhe gelam as mãos. A fé não se demonstra, crê-se. E Unamuno quer demonstrar a fé. Eis o seu drama íntimo»³. En cuatro frases, el médico de Espinho ha descubierto la más oculta tra-

¹ DI 86.

² Cf. Sánchez Barbudo *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid 1959.

³ DI 86.

gedia del espíritu unamuniano. A él le habían bastado apenas ocho días para comprenderlo.

Sánchez Barbudo, González Caminero, Miguel de Azaloe, Oromí y cuantos, por uno u otro sendero, se han acercado a las ideas de Miguel de Unamuno, están más o menos de acuerdo en lo siguiente: todos los problemas del pensador vasco arrancan del problema de la pérdida de su fe. «El perderla — afirma el jesuita Padre Caminero — produjo tan honda perturbación en su vida íntima, que todo el desequilibrio manifestado después en sus escritos y actividades sociales — el auténtico y el fingido — arranca de ahí ... Hay que colocarse en las gradas de este hecho tan capital en la vida unamuniana y tomarlo como punto de partida para una adecuada explicación de lo que significa después en su obra la maniática preocupación del problema de la fe ... Por debajo de todas las bufonadas y lugares comunes de su ideología palpita constantemente en toda su actividad de escritor el ansia de reconquistar la fe. El día siguiente de haberla perdido comenzó a hablar de ella y continuó tratando el mismo tema durante el medio siglo de su vida restante»¹. Es decir, que hizo de la pérdida de la fe su más terrible problema. Sánchez Barbudo llega a conclusiones semejantes. Pero el médico portugués se les había adelantado a todos, y con honda penetración de análisis psicológico y de ideas.

El 16 de agosto, un domingo, al día siguiente de haber interpretado ya la tragedia de la fe unamuniana, insiste Laranjeira en estos pensamientos, y exclama: «O grito de fé dêste homem faz-me lembrar uma lâmpada que, antes de extinguir-se, despede clarões mais intensos, mais vivos. Como a chama agonizante numa lâmpada, a fé de Unamuno oscila, esvoaça ... Querer crer e não poder crer, desejar ter fé e não poder sufocar a dúvida ... eis a tragédia»². En lo que respecta a este problema, transcendental para la comprensión de la estructura mental y sentimental unamuniana, creemos que, entre los portugueses, sólo a Laranjeira le fue dado el descubrirlo y penetrarlo con tamaña argucia. Es más, han sido necesarios muchos años para

¹ Cf. González Caminero, *Unamuno*, Comillas 1948, p. 295.

² DI 87.

que, publicadas el 80 por ciento de las obras de Unamuno, la crítica haya llegado a definir con cierta exactitud lo que Laranjeira descubrió en un día.

Tanto cariño tomó el médico de Espinho por el pensador vasco que cuando éste parte precipitadamente para Bilbao, su pueblo, a ver todavía el cadáver de su madre, al día siguiente, 17, ya solo, anota en su diario: «Unamuno partiu e o dia tem para mim um aborrecimento infinito. Esgoto as horas a fitar e a fitar-me. Unamuno faz-me falta. Unamuno é uma alma perturbada, um espírito dramático, como êle diz «una conciencia turbia» — e êstes conflitos interiores são para mim um espetáculo emocional, raro ... Tenho a sensação de que ainda há quem viva a vida, e que a vida não é a mesma farsa pelindra e ordinária de todos os dias»¹.

Dos almas hermanas en el tormento y en la pasión las de nuestros dos autores, aunque sujetas a diferentes conclusiones. Una, soportando la vida, la otra sucumbiendo. Don Miguel, agarrado a la existencia para descubrir algún día la solución del misterioso enigma, queriendo vivir para ello su vida y la de los demás. Laranjeira despreciándola; no valía un ochavo para él, porque su fe estaba todavía mucho más muerta que la del agnista vasco. Ni siquiera el arte le traía una solución de eternidad. No había eternidad ni cosa parecida. El caso estaba encerrado. La inmortalidad — glosando pensamientos de don Miguel — «pues nada». Qué tremendos diálogos los de estas dos almas

Unamuno era un artista sumo y acabado para el amigo de Espinho, y no un sabio, como dijimos. En carta del 14 de octubre de 1908, al acusarle recibo de la *Vida de don Quijote y Sancho* y de *Poesías*, vuelve a decirle: «É claro: confirmei o que já supunha, isto é, que V. é um artista sobretudo, melhor um poeta, e um poeta que escreve belísimos versos — em prosa»². «Estou convicto — le decía en esta misma carta — de que V. ainda não escreveu a melhor obra do seu espírito, quero dizer, aquela obra que será o seu próprio espírito convertido em arte ...,

¹ DI 87-88.

² CML 144.

amigo, como tôdas as criaturas superiores, vivendo acima e além do seu tempo, é uma sensibilidade ansiosa do eterno, faminta do absoluto, e o seu espírito tem sede de imortalidade »¹. Al enterarse de que don Miguel andaba componiendo un libro sobre Portugal, se entusiasma Laranjeira, y le escribe a Vuelta de correo: « O seu livro há de reabilitar-nos um pouco, seguramente. V., que é homem de paixão e sentimento, e vê as coisas da vida através da lógica afetiva, ha-de ser, naturalmente, levado a defender calorosamente um povo essencialmente sentimental. Tão sentimental, que se deixou dominar pela emotividade poética despótica dum alienado com o delírio da tirania »².

* * *

Lo que nos llama la atención, al estudiar estas relaciones, es el diálogo en oposición, muy difícil para quienes enfrentaban al paradojista vasco, que era un eterno monologuista. Laranjeira se permitió, sin embargo, discordar de Unamuno, en sus conversaciones y en sus cartas, y discordar en voz alta, lo que entusiasmó todavía más a don Miguel, porque comprendió la firmeza de las ideas y de la personalidad del amigo.

Y así entendió el espíritu de Unamuno un joven médico artista portugués de principios de siglo, que siete días antes de su muerte, sin saber que iría a morir tan pronto, le escribe estas líneas, tal vez las últimas que trazara sobre una cuartilla: « A sua última carta encheu-me de alegria, porque o vejo outra vez forte e vigoroso e sem aquêl abatimento de sua primeira carta. Fico por aqui, Adeus, meu querido amigo, ate ... não sei quando »

Y se fue a encontrarlo de nuevo a la eternidad que él descubría con la muerte.

Julio GARCÍA MOREJÓN

¹ CML 144.

² CML 146-147.

LINGUA E STILE DEI RIMATORI CIVILI DEL '200: I PISANI

Il lessico dei rimatori del gruppo pisano, pur con frequenti tentativi di trasfigurazione, appare ricco di vocaboli *qualia sunt inter colloquentes*¹.

Pertanto appare comprensibile l'antipatia di Dante nei confronti degli scrittori toscani, nei quali troppo frequentemente si assisteva ad una municipalizzazione di quel volgare italico che doveva, secondo il vagheggiamento dantesco, poggiare essenzialmente sulla *gramatica*.

Comunque un'indagine accurata del lessico adoperato in generale dagli scrittori toscani è indispensabile per giungere ad una storica valutazione linguistica e stilistica dei rimatori civili del '200. Occorre anzitutto asserire che nel gruppo pisano si assiste ad un singolare fenomeno di provincializzazione della poetica e della tecnica provenzale. Ci consente di asserirlo il poemetto *Doctrina de cort* (secondo il manoscritto *Doctrina dacort*) di Terramagnino².

Terramagnino, pur avendo scarsa dimestichezza con la lingua provenzale, volle cimentarsi riducendo a suo modo la *Razos de Trobar* di Raimondo Vidal. Il risultato è piuttosto artificioso e discutibile, ma contribuisce in ogni caso a documentare il vivo

¹ (Cfr. Goffredo di Winsauf, *Documentum de arte versificandi*, II, 3, 163, in Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1924, pp. 263 sgg.).

² Il poemetto venne pubblicato da Paul Meyer in « Romania », XIII, pp. 181 e segg., da un codice di Madrid: non più persuasiva di tale edizione appare quella offertane da Guido Zaccagnini nei *Rimatori Siculo-Toscani del dugento*, Bari, Laterza, 1915.

interesse per la lingua e la cultura provenzale, determinata molto dalla moda del tempo, ma anche da un desiderio di sperimentare la propria capacità di rappresentazione lirica secondo schemi di indubbia novità inventiva. Tutti gli studiosi di Terramagnino sono concordi nel sottolineare la scarsa dignità grammaticale di questo trattatello in provenzale toscanizzato e l'arbitrarietà degli esempi addotti a suffragio. Comunque la riduzione della misurata opera del Vidal ebbe il pregio di diffondersi ovunque in Toscana e di stabilire i fondamenti di un'interpretazione del gusto provenzaleggiante guittoniano che in Pisa appare veramente cospicuo.

Rispetto a quella dei Siciliani la posizione dei Toscani è più limitata liricamente, ma è più aderente a quel gusto provincializzante che altra volta abbiamo cercato di fissare¹. Un esame del lessico dei Pisani ci dice che questi non si curavano tanto della precisione espressiva, quanto dell'urgenza di esprimersi in un'interpretazione degli schemi provenzali. Come, avventurosamente, Terramagnino si dà a comporre in provenzale, conoscendo ben poco questa lingua, così i Pisani, pur senza una notevole tradizione di poesia in volgare, si pongono con entusiasmo a rielaborare i temi ocitanici, immettendo tutti quei dialettismi dei quali non potevano certo liberarsi al modo dei Siciliani, che disponevano d'una migliore tradizione di retorica curiale. Assistenti dunque ad un impasto italo-provenzale in Terramagnino e ad un tentativo nei lirici pisani di disporre il proprio lessico verso valori immediati, talora pregnanti, spesso esemplificativi. Manca una linea sistematica di sviluppo, ma non viene meno per questo l'interesse critico che questi scrittori, non ancora sufficientemente studiati, inducono in chi si proponga di darne conto.

Il canzoniere pisano pubblicato dallo Zaccagnini è abbastanza ampio, quantitativamente superiore a quelli dei rimatori lucchesi e pistoiesi². Pertanto il distacco fra lingua parlata e lingua scritta è meno sensibile. Nei confronti della lirica provenzaleggiante il problema linguistico di maggior rilievo è, come

¹ Cfr. *Classicità provinciale*, L'Aquila, 1956.

² Le canzoni di Galletto, Leonardo del Guallacca, Betto Mettifuoco, Ciolo della Barba, P. Martelli, appaiono anche in B. Panvini, *La scuola poetica siciliana, Le canzoni dei rimatori non siciliani*, II, Firenze, 1958.

è noto, quello dello sfondo culturale dei testi. Sia nei Siciliani che nei Toscani abbiamo una viva presenza culturale, classica e medioevale. Tuttavia il tentativo di riscatto letterario del parlato, se più raffinato e difficile si mostra nel siciliano, costituisce un impegno anche per questi scrittori pisani. Da un certo punto di vista il peso della poetica provenzale sembra rendere meno snella, rispetto a quella dei siciliani, l'espressione dei Toscani. Ma anche qui si nota lo sforzo di liberarsi da una troppo ingenua trascrizione dello schema provenzale nello spessore del parlato. E spesso, da Galletto a Leonardo del Guallacca, si nota una continuità d'assorbimento del parlato nel motivo colto, documentato dai molti termini d'origine provenzale e dall'uso dei verbi che si riferiscono a dati effettivi. Galletto adopera *conforteraggio*, *conosco*, *servire*, *s'umelia*. Leonardo del Guallacca adopera *scolpa*, *s'innamora*, *amo*.

Il rapporto tra l'avvio colto ed il dato realistico del parlato si coglie in una necessità di resa espressiva non sempre risolvibile in rigore sistematico. Ma è certo che questi autori hanno già un ordine formale d'origine linguisticamente notevole: sanno cioè che l'esperienza guittoniana era rivolta ad arricchire gli ordini provenzali di provinciale e comunque impegnativa disinvoltura. Non conta poi il fatto che in Guittone il rapporto *segno-concetto* non riesca a qualificarsi nella chiarezza sistematica che solo in Dante possiamo vedere pienamente conquistata. Conta invece questa fiducia linguistica dei poeti pisani (culturalmente molto al di sotto di Guittone) nel magistero del più eminente trascrittore provinciale del *trobar clus*.

L'uso del verbo costituisce sempre un mezzo d'indagine nei confronti di questi rimatori pisani, spesso oscuri. Panuccio del Bagno adopera: *regna*, *servire*, *gioire*, *manca*, *rallegrando*. Vi appare cioè una coscienza d'impegno espressivo, ma non una limpidezza di sistema. Al verbo lo scrittore affida occasionalmente la motivazione espressiva; e l'adopera ora secondo una pura e semplice riduzione del provenzale, ora attraverso un tentativo di nobilitare il parlato. Il fatto è che la cultura generale di questi scrittori appare professionalmente meno ricca e redditizia di quella degli scrittori della *Magna Curia* e di quella di uno scrittore professionale, in sostanza, come Guittone d'Arezzo.

Si avverte cioè nei Toscani minori una diversa diatesi sociale: si tratta infatti di uomini appartenenti alla società genericamente colta ma non fornita di nozioni specialistiche e piuttosto rivolta alla pratica d'attività che colla cultura e la letteratura sovente ben poco avevano a che fare. L'uso del verbo è una spia sicura del rapporto sociale sul piano linguistico: retoricamente pregevole, scaltrito e variato negli scrittori professionalmente abituati a trarne i più singolari effetti, uniforme, e occasionale, negli scrittori che dedicavano alla letteratura, per un gusto estrosamente dilettantistico, soltanto gli spiccioli della loro giornata. La carica effettiva e quindi espressiva del verbo risulta avvertita da Panuccio, da Ciolo della Barba, da Bacciarone. Ma l'avvertimento resta tale, non giunge, cioè, a completarsi di quella fervida individuazione concettuale, che si coglie invece, pur in mezzo ad astruse difficoltà, nella produzione di Guittone d'Arezzo. In ispecie la lingua di Panuccio del Bagno ricorre ad un esteriore meccanicismo verbale (*disnaturando natura*, ed. Zaccagnini, *prec. cit.* VIII), che non consente conseguimenti concettuali di pregio sicuro. Occorre osservare l'enclisi pronominale negli scrittori pisani, per rendersi conto dell'alternarsi e spesso della mescolanza indiscriminata di elementi colti e di elementi popolari. E' noto che negli scrittori medioevali è di regola l'enclisi ed è d'eccezione la proclisi pronominale (Legge Tobler-Mussafia). Nei pisani abbiamo viceversa *mi sonao* e *mandaomi* nella stessa stanza della canzone di Galletto *In alta donna ho miso mia intendenza* (ed. Panvini, Firenze, 1958, vv. 37-40). Anche in Puccianone Martelli abbiamo *mi membra* e *tenemi* nella stessa stanza (cfr. *Tuttora aggio di voi rimembranza*, ed. Panvini, vv. 3-7).

L'arbitrarietà lessicale e sintattica di questi scrittori, e la frequente presenza di voci illustri e di voci comuni inducono alla considerazione che essi lavorino su un piano saggistico, qua e là dilettantistico. Non sappiamo d'altra parte condannare apertamente su questa base la poesia dei pisani. Certamente l'autorità e la dignità dello stile difficile di Guittone d'Arezzo hanno ben diverso peso e significato nella storia della lingua poetica medioevale. Ma anche la modesta inventiva, l'onerosa provincialità di alcuni del gruppo pisano, costituiscono una prova non trascurabile dello sviluppo linguistico secondo un indicativo riscontro sociale. Già s'è detto che la società cui appartengono questi

autori è borghesemente mediocre quanto a cultura e ciò è da intendere in relazione ad un dato storicamente positivo, non vuol essere preconcetta diminuzione.

La compagine espressiva di questi scrittori è piuttosto uniforme e pertanto ci sembra sul piano lessicale e stilistico di poter ad essi riconoscere un timbro netto, che li differenzia notevolmente dagli altri provenzaleggianti di Sicilia e di Toscana. Lessico e stile sono nel complesso piatti, monotoni, con scarsi slanci fantastici e con modeste freschezze inventive. Perciò, in linea di massima non condividiamo l'impostazione della edizione di Bruno Panvini, che accoglie tra i Siciliani (*op. cit.*) molti rimatori che hanno avuto fuggevoli relazioni con la corte fridericiana o che non ne hanno avute affatto quale Ciolo della Barba e Puccianone Martelli. Il *De Bartholomaeis*, con fondati argomenti, cercò di dimostrare, ad esempio, che la canzone *Blasmomi de l'amore* non è del pisano Tiberto Galliziani, ma è di Rinaldo d'Aquino, il quale la indirizzò al Galliziani. I codici danno il seguente ordine: A 110, Messer tiberto galliziani dipisa; B 72, (Domino Rainaldo d'Aquino); C. 64, Messer Rainaldo daquino; D 232, Messer Rinaldo daquino. Come si vede su 4 codici autorevoli solamente A attribuisce la canzone a Tiberto Galliziani. Con tutto l'ossequio che si deve al famoso codice 3793 (A), che certo può considerarsi il più sicuro nei confronti della maggior parte dei poeti siciliani e toscani, non possiamo negare che ci lascia molto perplessi la situazione stemmatica e d'altra parte, anche se le osservazioni del *De Bartholomaeis* non appaiano decisive, proprio la lingua e lo stile di questa canzone, nella loro sottile industriosità (che si scioglie in limpida felicità) portano ad una probabile attribuzione a Rinaldo d'Aquino.

Il rapporto segno-concetto nei siciliani è brillante, mentre nei toscani è opaco. La qualificazione semantica del segno, in Rinaldo d'Aquino determina un suggestivo sfondo elegiaco, che per contro nei toscani manca. Anche la musicalità nel complesso non certo depone a favore dell'attribuzione, da parte del Panvini, a Tiberto Galliziani. Non c'è lirica dei siciliani nella quale la lingua, sia essa il siciliano illustre, o un volgare meridionale latinizzante, non sia sempre fortemente icastica nel rapidissimo giro del verso breve, che riesce più fervidamente variato dell'en-

decasillabo. I toscani invece non presentano questa leggerezza musicale dei siciliani, ed i loro versi brevi, come si vede in Galletto, in Leonardo del Guallacca e in Pucciandone Martelli, non costituiscono mai scorci ritmici unitariamente validi, perché debbono sempre appoggiarsi concettualmente e melodicamente ai precedenti o ai successivi. In sostanza, se è necessario ammettere la continuità della cultura provenzaleggiante dalla Magna Curia alla Toscana, occorre anche stabilire le fasi provinciali di essa. Ora la fase provinciale siciliana ha caratteristiche sue, che anche altrove abbiamo cercato di individuare, ed i Toscani a loro volta stabilizzano la propria fase di provincializzazione della cultura ocitanica.

Nei Pisani si nota talora la precedenza dell'accusativo al dativo nell'ordine dei pronomi atoni, ossia il pronome di cosa prima di quello di persona (Es.: *A dir lo mi mandao per suo celato* (Galletto, ed. Panvini, I, 16). Troviamo tale precedenza piuttosto diffusamente nel '200 letterario, sia in prosa che in versi. Normalmente è da ritenersi un motivo aulico o almeno riflettente una ragguardevole esperienza tecnica. Si ricordi infatti *ma ben lo vi tenete i' isciagura* (Rustico di Filippo, ed. Vitale, I, 7).

Tutta la poesia toscana partecipa linguisticamente d'una sostanziale ricchezza culturale, anche quando, come nei pisani e nei rimatori giocosi, il termine, piuttosto crudo, proviene da un realismo non sempre fantasticamente assorbito. Non a caso abbiamo citato un poeta pisano accanto ad un rimatore come Rustico di Filippo, considerato il più esperto ed efficace manipolatore di versi in cui il lessico sensualmente violento e qualche volta triviale, viene temperato da una singolare nobiltà espressiva, che determina un suggestivo impasto linguistico, quale nel '200 difficilmente seppero raggiungere altri rimatori a celebrazione dei più sfrenati appetiti sensuali. Nei pisani mai si nota concessione al lessico triviale ed osceno, non per morale ritrosia, ma perché questi scrittori, ricchi di esperienza tecnica al pari dei rimatori giocosi, non mostrano interesse altro che per i temi della poesia d'amore cortese.

Peraltro tutti i pisani non possono dirsi estranei alla documentazione espressiva della loro regione e neppure, sul piano lessicale e su quello sintattico, possono ritenersi legati ad una

più ristretta motivazione d'ordine interamente municipale, da un certo punto di vista, rispetto ai guittoniani di Pistoia e di Lucca, nonché rispetto al fiorentino Rustico ed ai senesi Cecco Angiolieri, Meo Tolomei, Bartolomeo Mocati, Granfione i quali presentano una minore duttilità nell'uso di espressioni auliche accanto ad espressioni del parlato. Non si nota in essi la caduta delle velare intervocalica (*sciaurata* per *sciagurata*; *raunare* per *ragunare* etc.); così pure non si notano normalmente le forme epitetive (*hae* per *ha*, *fue*, per *fu*, etc.). Scarsissima, più per naturale tendenza analitica che per coscienza sistematica, è la concessione alla dialisi grammaticale. Siffatto costruito senza congiunzione richiede infatti una padronanza del rapporto semantico ed una decisione stilistica che nei pisani non appare. L'uso frequentissimo della dialefe è in essi testimonianza d'una più o meno voluta mediocrità melodica. Infatti l'incontro tra due vocali dovrebbe servire all'autore (si pensi ai più famosi esempi danteschi) ad allargare il tempo, a stabilire più distesi rapporti tonali, sul piano ritmico. Viceversa Leonardo del Guallacca ad esempio, non distingue il peso della dialefe in un verso breve come il settenario, ed il risultato è desolante quanto a possibilità evocatoria del ritmo:

Come lo pesce al lasso,
ch'è preso a falsa parte

(Ed. Panvini, I, 1-2).

E più oltre abbiamo un risultato che risponde ad un riscontro psicologico di stanchezza e di desolazione, ma non è suffragato da altri esempi che autorizzino a ritenerlo frutto di maturità tecnica:

Qual om'è d'amor preso
arrivat'è a mal porto

(Ed. Panvini, 61-62).

Le forme metriche degli scrittori di corte sveva appaiono notevolmente ed indicano una tecnica già molto raffinata. E' molto probabile che l'Aula Sveva possa ritenersi il centro propulsore delle forme metriche del volgare, anche se non è necessariamente da connettere il problema metrico con quello linguistico.

stico, come pare al Pernicone¹. Indubbiamente, leggendo le canzoni degli scrittori pisani che stiamo esaminando, si ha l'impressione di una diversità di tono, il che è naturale e logico, ma si ha anche la certezza che i pisani abbiano portato nella loro provincia letteraria l'esperienza metrica dei provenzaleggianti di corte sveva. Tranne Tiberto Galliziani, che attraverso una sia pur elementare indagine interna non ci è sembrato di poter ascrivere con certezza al gruppo pisano, gli scrittori che stiamo esaminando, dal punto di vista schematico, non si allontanano dai siciliani. Magari appaiono più direttamente legati alla individuazione metrica dei modelli provenzali, senza peraltro offrire l'elegantissima e spesso artificiosa tavola metrica di Guittone d'Arezzo.

La canzone, ampiamente e perspicuamente studiata da Dante nel *De Vulgari eloquentia*, ha come fondamento delle leggi strofiche la musica. Gli autori che Dante cita, tra i più sottili e sicuri interpreti dell'equilibrio tra musica e poesia, sono in genere indicati fra tecnici sicuri, a parere di Dante, quale Guido delle Colonne (cfr. D. V. E. II). L'importanza della musica della canzone è testimoniata anche dal Boccaccio (cfr. *Decameron*, X, 7) e dalle didascalie del Canzoniere Vaticano 3214 (cfr. ed. Pelaze, Bologna, 1895). Nei pisani l'elemento melodico è affidato principalmente alla funzione anaforica delle strofe *unissonans* e meno spesso alla più semplice delle *capfinidas*. In Galletto ad esempio (cfr. ed. Panvini, *prec. cit.*, I) abbiamo cinque strofe *unissonans* e *capfinidas*, con schema 11a, 7b, 11c/, 11a, 7b, 11c//11d 11d; 11c. Il collegamento interno è ottenuto con la rima *c*, pertanto tutte le strofe hanno identica struttura: nel I verso della prima rima in *anza*, nel primo verso della seconda strofa rima in *anza*, nel secondo verso della prima rima in *ia*, nel secondo verso della seconda rima in *ia*, etc... La prima strofa termina con la parola *piacimento*; la seconda comincia con *a piacimento* e finisce con *a perdimento* che inizia la terza strofa e così via. Ciolo della Barba anche adopera le strofe *capfinidas*. Pucciandone Martelli

¹ (Cfr. *Storia e svolgimento della metrica in Tecnica e teoria letteraria*, Milano s. a., pp. 238-239).

(cfr. ed. Panvini, *prec. cit.* I) usa il collegamento interno al pari di Galletto. Leonardo del Gualacca (*t. c.*) adopera rime equivoche al pari di Galletto (ed. Panvini, 2).

Non possiamo dire che i pisani mostrino grande eleganza, ma indiscutibilmente la loro metrica è più limpida della loro lingua, in quanto riescono a stabilire un ritmo musicale interno piuttosto chiuso e dolente nella sua pesantezza, mentre nel lessico, nella sintassi e nello stile, appaiono di gran lunga inferiori rispetto ai siciliani. Mostrano più dei siciliani la preferenza per l'endecasillabo ed il settenario, mentre disprezzano i versi parissillabi, che la teorica medioevale non riteneva adatti ad argomenti poeticamente importanti, quale l'amore, le armi, la rettitudine. La ritmica nei pisani appare meno sicura della metrica. Gli endecasillabi sono in sostanza esemplati nel rispetto degli accenti ritmici più comuni (sesta e decima; quarta settima e decima; quarta, ottava, decima). Rivelano comunque in tutte le canzoni presentate dall'edizione Panvini quell'unità melodica che il Pernicone giustamente sostiene a proposito dell'endecasillabo: unità che il musicologo Ugo Sesini indicò con felice chiarezza nel noto studio: *L'endecasillabo: struttura e peculiarità* (in « *Convivium* » volume XI, 1939). Non ci sembra possibile condividere le partizioni del Panvini a proposito dei pisani e preferiamo lo schema metrico da noi avanzato nella edizione di Ciolo della Barba¹. Tutti gli endecasillabi dei pisani presentano decorosa unità ritmica: anche se il risultato poeticamente è modesto, non può negarsi l'importanza di essi nella storia della metrica medioevale.

Il tema civile era stato già affrontato da molti scrittori alto-medioevali e medioevali, sia in prosa che in versi. Non è quindi una novità la poesia civile dei pisani, che si nota in tre componimenti, e precisamente: una canzone di Panuccio Del Bagno, una canzone di Bacciarone di Messer Bacone, una canzone di Lotto di Ser Dato.

Se nella poesia d'amore i rimatori toscani appaiono incapaci di superare l'angustia di certi virtuosissimi guittoniani, pur nell'ap-

¹ Cfr. *Classicità Provinciale*, *prec. cit.*

prezzabile tentativo di trascrivere in una più convinta armonia gli avvii provenzali, si può ritenere che nel canto civile riescano ad ottenere un migliore equilibrio tra tecnica ed umanità. Anzi tutto perché gli avvenimenti politici esercitavano un fascino più immediato e diremmo convincente degli schemi amorosi provenzalesgianti. E poi perché lo scrittore, pur cercando di trasferire nella propria malinconia gli eventi sventurati della Patria, osservava i termini di un'alta dignità formale, per rispetto di quelle medesime esigenze di poetica che aveva accolte dalla poesia d'amore.

D'altra parte, non sembra da porre in discussione l'importanza, anche sul piano poetico, di elementi contingenti trasfigurati in contenuto quanto profondo dolore nella poesia civile di Guittone e di Chiaro.

I pisani non rinunciano a quell'involuzione concettuale che in un certo senso costituisce il loro aspetto storicamente più evidente. Occorre tuttavia studiare, nello spessore della loro espressione così spesso opaca, il rapporto tra segno e concetto; la ricerca d'un sistema che tonifichi la letteraria motivazione in un effetto di più duratura acquisizione linguistica.

* * *

Panuccio Del Bagno appartenne ad una famiglia pisana ed un Rainerius de Balneo figura tra gli anziani di Pisa per i mesi di novembre e dicembre del 1297 (cfr. *Chronica Antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, ed. F. Bonaini in « *Archivio Storico Italiano* » — prima serie tomo VI, *Breve vetus seu Chronica antianorum civitatis Pisarum ab an. Dominicae Incarnationis MCCLXXXIX ad an. MCCCCIX*). Per i mesi di novembre e dicembre 1305 tra gli anziani di Pisa troviamo un Puccius de Balneo.

Nella canzone politica che ci interessa Panuccio si lamenta dei suoi avversari, che lo costringevano a stare dove non avrebbe voluto, in loro soggezione. Costoro, secondo l'interpretazione dello Zaccagnini (*op. cit.*, p. 253), avevano tolto dal governo i valorosi e buoni rettori e avevano tratto in loro potere tutte le cose del comune, avevano conculcato ogni sentimento di giustizia. Si allude sicuramente, con il verso:

E perdute castella e piano in guerra, alla cessione di castelli e di parte del piano di Pisa, che fu fatta dal Conte Ugolino della Gherardesca e dagli uomini della sua parte dopo l'infelice battaglia della Meloria. Allo Zaccagnini pare non vi sia alcun dubbio che in questa canzone Panuccio si lamenti della signoria ghibellina, che il Conte Ugolino della Gherardesca impose a Pisa nel 1285. La canzone della quale esaminiamo il risultato linguistico è stata edita dallo Zaccagnini, che l'ha tratta dal Codice Laurenziano-Rediano 9 (L) (preferiamo peraltro adottare l'ormai invalsa sigla B per questo codice che contiene quasi tutte le rime di Panuccio del Bagno).

Così, come altrove abbiam fatto nei confronti di un altro poeta pisano, Ciolo della Barba, per questa canzone civile cerchiamo d'offrire un testo criticamente più persuasivo di quello dello Zaccagnini, tentando altresì d'interpretare stanza per stanza la difficile e spesso insuperabile espressione di questi autori, sui quali finora scarsissima appare l'indagine letteraria e linguistica.

La canzone civile di Panuccio del Bagno è contenuta solo nel codice Laurenziano Rediano 9 (B). Lo Zaccagnini l'ha collocata al numero VII della sua edizione dei *Rimatori pisani* (cfr. *op. cit.*, pp. 158 sgg.).

Lo schema metrico può essere così stabilito: a⁷ b⁷ b⁷ c¹¹/
c⁷ D¹¹ a⁷ c⁷/e⁷/F¹¹ g⁷ D¹¹/G¹¹ g⁷ H¹¹ I¹¹ i⁷ L¹¹ L¹¹.

Il codice B non presenta difficoltà notevoli, relativamente alla prima stanza di questa canzone e riteniamo di poter perciò accettare l'edizione Zaccagnini che è la seguente:

La dolorosa noia,
ch'aggio dentro al meo core,
che non mostri di fòre
non posso: tanto sostener m'avanza,
montando malenanza
e soverchiando me da tutte parte,
poichè tra gente croia
(come non saggi, alpestri,
ch'aver degni capestri
lor serfan, dstringendo come fère,
quale più son crudère),
dimorar mi convene e stare 'n parte,

e non solo dimor con loro usando,
 ma mi convene stando
 sotto lor suggezion quasi che muto
 di che son dipartuto
 d'ogni piacer, poi lor signoria venne:
 e come ciò sostenne
 venisse, u'sosten regno, eo meraviglio
 Dio poi comunità mis'ha'n disuglio.

Sin da questa prima strofa appare evidente il motivo elegiaco di questo componimento civile. Infatti l'autore comincia a lamentarsi delle sopraffazioni che commetteva in Pisa la fazione dominante. Non si esce pertanto dai consueti schemi tematici della lirica civile contemporanea. Quasi sempre il riferimento a fatti contingenti dei quali si è conservata scarsa memoria conferisce alla poesia civile dugentesca un carattere cronistico, intriso di un realismo che, se talora può dar luogo a mosse impetuose e vive, il più delle volte non riesce a illuminare la meschinità dell'episodio o almeno a conferirle un apprezzabile decoro rievocativo. Anche i rimatori provenzali, sia quelli di nazionalità provenzale che quelli di nazionalità italiana, non riuscirono nel campo civile a rompere, con audacia inventiva, il sostanziale grigiore della linea tematica. Sin dalla prima strofa Panuccio mostra buona perizia tecnica. La canzone, infatti, secondo ciò che ci dice anche Dante, doveva svolgere possibilmente un unico concetto; Panuccio, dall'inizio al commiato, presenta in ogni stanza, una più che decorosa variazione sul motivo del rammarico per la sventura toccata alla propria città, senza pertanto rompere mai l'unità concettuale.

Ecco il più probabile significato della strofa:

Non posso mostrare esternamente la dolorosa noia che ho dentro il mio cuore; mi giova soltanto sopportare, salendo una doglia affannosa che mi soverchia da ogni dove. Infatti sono costretto a dimorare, soggiacendo alla loro parte, fra gente crudele (non saggia, aspra, come il macigno, alla quale sarebbero adatti capestri adeguati che la stringessero come si addice alle fiere più crudeli).

E non solo mi è necessario dimorare con loro ma stare sotto la loro soggezione, senza fiatare e perciò sono privo di ogni

piacere, dopo che è venuta la loro signoria. E mi meraviglio come Iddio abbia tollerato, là dove regna, che ciò avvenisse poiché ha posto in pericolo (lett. in disuguaglianza) la civica comunità. Nella strofa troviamo molti provenzalismi. Il più notevole linguisticamente è *malenanza* (v. 5). Il Vitale (cfr. *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino 1956, I, p. 191) interpretando un sonetto di Rustico di Filippo spiega «grave e molesta doglia affannosa». Lo stesso Vitale ricorda che il termine è stato adoperato anche da Guido delle Colonne. Si tratta di un provenzalismo caratteristico della lingua colta. Ritrovarlo in un poeta realistico come Rustico di Filippo, se da un lato conferma la raffinata cultura dei così detti poeti giocosi, attesta dall'altro il fondo realistico della più notevole cultura provenzaleggiante.

Anche Cecco Angiolieri (cfr. ed. Vitale, *prec. cit.* I, p. 396 LXXXIII, v. 12) ha: «Ma qualunch'ora i'ho più malenanza». Altro termine interessante è l'aggettivo *croia* (v. 7). Anche questo fa parte di una notevole tradizione medioevale. Lo troviamo in Cecco Angiolieri (ed. Vitale, *prec. cit.* p. 429), in Iacopo da Lentini, (*Dal cor mi vene*, ed. Vitale, *prec. cit.* v. 189: «la mia vita è croia»); in Dante, *degno fa voi trovare ogni tesoro* (ed. Contini) v. 11: «ma de la condizion malvagia e croia»; *Inferno*, XXX, 102. Si nota la tradizione aulica nella lingua di Panuccio nell'esito della *e* breve latina: questa appare infatti intatta in *meo, convene, eo*. Tutti i lirici dell'aula fridericiana presentano siffatto esito. Si veggia in particolare in Arrigo Testa, ed. Monaci-Arese *conven*. Inoltre Paganino da Serezano, id. *conven*. Dal punto di vista lessicale dobbiamo osservare *crudere* (v. 11) per assimilazione col precedente *ferre*. Anche questo passaggio assimilativo dalla vibrante laterale *l* alla vibrante rotata *r* è tipico della tradizione linguistica medioevale. Dal punto di vista sintattico nella stanza si può notare la funzione icastica dell'accusativo di apertura della canzone, non privo del risultato di efficacia. Notiamo quindi i gerundi *montando, soverchiando* con valore proposizionale temporale (la causale è precisata successivamente pur nella faticosa inserzione d'una parentetica modale).

Circa l'uso proposizionale del gerundio, assai diffuso nel Medioevo, si può dire che risponde essenzialmente ad una diatesi

molto vigorosa e sostanzialmente sintetica¹. Lo stile non rivela in questa stanza interesse cospicuo. Le figure montano scheletricamente un paesaggio povero di ricchezza inventiva, nel quale soltanto l'immagine delle fiere crudeli, alle quali converrebbero adeguati capestri, esercita una qualche suggestione importante. La seconda strofa si presenta così nell'edizione Zaccagnini, che nonostante qualche intervento eccessivo rispetto a B, ci sembra complessivamente persuasiva. Soltanto al verso 33 riteniamo di dover restaurare *or l'àn* di B al posto di *ora l'hanno* dell'edizione Zaccagnini.

Abbiamo pertanto:

Mis'hanno in disuguaglianza
ragione e conculcata
e per loro scalcata,
li lor seguendo pur propi misteri
e i malvagi pensieri
seguitando, non punto in lor ragione.
Là ch'era comunanza
hanno sodutta in parte,
ed han miso in disparte
li valorosi e degni e bon rettori,
per li quali e' maggiori
con parvi dividian onor comone;
or l'àn condotto in propietate,
perché la volontate
lor tanto fèra il senno ha suggiugato,
e già non è mostrato,
ch'è sol voler per lor fer'e mortale,
il quale ha miso a male
ed a danno, volendo, loro terra
e perdute castella e piano in guerra.

L'interpretazione più probabile di questa stanza è la seguente: hanno posto in disuguaglianza la ragione (hanno cioè agito squilibratamente) conculcandola e soppiantandola, seguendo

¹ Cfr. Cesare Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, Roma, 1952.

soltanto i propri comodi e i propri malvagi pensieri: nessun equilibrio in loro. E là, dove era comunione hanno causato guasto per i propri scopi di parte ed hanno messo in disparte reggitori valorosi degni e buoni per merito dei quali i maggiori dividevano con i minori onori comuni. Ora questo onore l'hanno ridotto a privato esercizio perché la loro volontà tanto malvagia ha soggiogato il senno ed ormai questo più non si mostra poiché per loro esiste soltanto un volere feroce e mortale, il quale ha posto in pericolo ed in danno, deliberatamente, la loro terra (città) e perduto in guerra castelli e piani.

Questa strofa concettualmente appare *capfinida* rispetto alla precedente, ma si tratta di un motivo non precisamente rifinito: infatti troviamo che altrove le strofe in questa canzone non sono *capfinidas*.

Anzitutto nel lessico troviamo un provenzalismo in *disuguaglianza*. Questa lirica dugentesca è così ricca di provenzalismi, da far pensare ad un'assoluta incapacità creativa rispetto al segno, ma si tratta, come più sopra si è visto, di un'adesione espressiva storicamente più congrua, in quanto riflette la necessità di stabilire su dati saputi un rapporto evocativo che un neologismo non garantiva sufficientemente allo scrittore. E' anche il caso di tutti gli altri poeti siciliani e toscani nei quali l'apporto linguistico straniero costituisce una fonte di sperimentalismo espressivo senza il quale non si può instaurare, su un volgare praticistico e frammentario, una vera e propria lingua d'arte. Ecco perché, pur non potendone tacere la mediocre risultanza artistica, dobbiamo sottolineare l'importanza storica e formativa sul piano diacronico degli apporti stranieri. Questi infatti rappresentano non solo una fase di indagine repertoriale della lessicografia, ma impegnano responsabilmente lo scrittore, che in verità li adopera il più delle volte per necessità di riscontro, e più raramente per esteriore risonanza. Osserviamo il verbo *scalcare* nel Medioevo come sinonimo di calcare e quindi soppiantare.

Qui *conculcata* e *scalcata* costituiscono una dittologia sinonimica¹.

¹ Cfr. W. Th. Elvert, *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, in « Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani », N. 2, 1954, pp. 152 e sgg.

Il sostantivo *misteri* = *mestieri* costituisce un latinismo da *ministerium*. Sia in *misteri* che in *penseri* non abbiamo il dittongamento, analogamente al precedente *convene*. Al verso 26 lo Zaccagnini ha interpunto con una virgola dopo *seguitando*.

Forse i due punti servivano meglio a stabilire una cesura logica. Lasciamo peraltro intatta l'interpunzione dello Zaccagnini, pur avendo offerto una interpretazione coerente al nostro punto di vista, che risponde d'altro lato al carattere anaforico del tema doloroso di questa canzone civile, tecnicamente teso verso assidue ripetizioni di termini e di costrutti.

In *sodutta* = *sedotta* abbiamo il passaggio, frequente in Toscana dalla *e*, alla *o* in sillaba protonica, (cfr. Guittone d'Arezzo, ed. Egidi, *altra fiata agio donne parlato*, v. 29, *col serpente infernale Ke sedusse Eva*). Nel verso 35 intatto dal latino *suggiugato* invece del più comune *soggiogato*. Comunque Panuccio non si presenta linguisticamente coerente perché al verso 32 adopera *comone* invece di *comune*. Ancora una dittologia sinonimica in *a male* ed *a danno*. La terza strofa si presenta così nel codice:

E quei ch'erano degni,
e che ver son anco,
mis'han dal lato manco,
crescendo onor, rettori ed avanzando,
e non quasi mancando
per lor ragion, ma sol era ben retta,
di che si vèn gran segni:
giustizia conservata
era per lor montata,
sí che mal fare alcun non quasi ardia
perché 'l mal si punia,
la terra d'ogni scuso era ben retta.
Or giustizia deserta, ond'è caduta,
con ragione perduta,
ché più ladron son che mercanti,
e quasi certo i santi
son dirubbati e no solo i palagi,
ed a ciascuno adagi
per de' detti signor, ma ciò non sono,
ché l'un perisce e l'altr'ha mal perdono.

Ci distacciamo a riguardo dalla edizione Zaccagnini al verso 42 (*e che'n vero*); al verso 53 (*or giustizia è ...*); al verso 55 (*ladroni ... mercatanti*); al verso 60 (*ha'n mal*).

I restauri operati ci sono parsi linguisticamente indispensabili, in relazione al codice collazionato.

L'interpretazione più probabile della strofa è la seguente: E quelli che erano degni e che veramente ancora lo sono hanno messo dal lato sinistro (cioè sono caduti in disgrazia), mentre come rettori accrescevano l'onore e miglioravano la posizione della città e non, per il cattivo criterio dei nuovi reggitori, procedendo come questi all'indietro, ma solo era ben retta la città, di che si veggono grandi manifestazioni: conservavano e accrescevano lo spirito di giustizia e l'amministrazione di questa, sì che nessuno quasi ardiva di fare il male, perché questo male si puniva; la città era comunque ben retta. Ora la giustizia è abbandonata, per cui è caduta con la perduta ragione, infatti sono più ladroni che mercanti e quasi certamente non solo i palazzi, ma anche le chiese sono derubate. E sembra che a ciascuno ormai non dia più fastidio l'operato di detti signori, ma ciò in realtà non è, perché l'uno perisce e l'altro ha cattivo perdono (cioè un perdono fittizio, dietro al quale si cela ulteriore rovina).

Osserviamo che l'interpretazione ha cercato di superare la voluta asprezza di Panuccio, tipico esponente del così detto «dittato forte». Infatti il concetto, semplice e già avanzato nella strofa precedente, della costrizione imperante in Pisa, qui viene artificiosamente diffuso attraverso inversioni sintattiche, costruzioni a senso, in una schermaglia fittissima di anafore, di allitterazioni, di antitesi. Questo bagaglio tecnico, Guittone lo adoperava con una certa scioltezza, in quanto faceva parte d'una singolare convinzione stilistica; Panuccio invece lo distribuisce con approssimazione e spesso con pericoloso apprendistato linguistico. Non sempre perciò possiamo essere certi del nostro tentativo, che ha cercato di tener conto dei soli elementi oggettivi di un testo poetico e cioè quelli del rapporto tra significante e significato.

Al verso 42 abbiamo restaurato B perché nel Duecento è frequentissimo l'uso di *ver* nel significato di *veramente*. Quando alla metafora dei cittadini degni posti dal lato sinistro possiamo dire che anche questa è nell'uso dugentesco e successivo. Ne

abbiamo una prova in Dante, *Paradiso* XXVII, 48, con riferimento al Vangelo (dopo il Giudizio Universale Cristo disporrà i buoni alla sua destra ed i reprobri alla sua sinistra).

Si noti l'uso proposizionale del gerundio ai versi 44, 45, con una costruzione che qui peraltro appare stilisticamente più efficace di quanto abbiamo notato nella rima strofa. Al verso 47 abbiamo *si vên = si vedono*: (cfr. «Se vim si morti e desconfitti», *Rime genovesi*, ed. Monaci-Arese, IV, 307).

Al verso 52 la difficoltà è indiscutibilmente maggiore.

Il termine *scuso*, scarsamente frequente nei testi e piuttosto riservato ad alcune aree dialettali meridionali, delle quali per altro possiamo dare solo indiretta documentazione (cfr. Rohlf, Pasqualino), è chiaramente fuori posto.

Non significherebbe nulla «la città era ben retta d'ogni scusa». Anche volendo pensare ad un errore dell'amanuense si potrebbe leggere *scuto = scudo*. Occorrerebbe in tal caso intendere scudo in senso territoriale (sestiere, quartiere) ma non avremmo un'adeguata giustificazione emendativa. Casomai, siccome il riscontro di B non lo esclude sul piano grafico, si può ritenere *scuso* erronea trascrizione di *senso*. Il significato in tal caso sarebbe più semplice e d'altra parte, anche se appaia troppo avanzato rispetto al duecento il nesso *d'ogni senso = comunque*, pur senza poter proporre, per mancanza di documentazione, l'emendazione del testo Zaccagnini, possiamo attenerci alla su indicata interpretazione.

Questo il testo della 4a strofa:

Portano perdonanza
i lor propi 'n mal fare,
e più che meritare
è intra loro alcun che l'or vorria,
però che la lor via
la fine e 'l primo e 'l mezzo è proprio a male;
ed altri, s'è 'n fallanza
greve sostegnon pena
e chi lor guerra mena

¹ Cfr. Cavalcanti, *Voglio del ver*

quant'a lor terra son siguri 'n tutto
e riprendon condotto
di ciò che volno in lor città, el quale
e le terre, che son tante perdute,
non già l'hanno volute
difender, ma perdute sian lor piace
e, di vietato, han pace
solo a confusion d'omin di parte.
E ciò fatt'hanno ad arte
unde procedrà in loro gran danno,
ché non sofferrà Dio sí grande inganno.

Questa è l'interpretazione probabile: perdonano facilmente i propri partigiani che operano il male e più che meritare è fra di loro qualcuno che vorrebbe l'oro, poiché la loro strada al termine, all'inizio, alla metà, è proprio rivolta al male; altri invece, se in colpa, sostengono pesanti pene (così) chi conduce guerra contro di essi (cioè contro gli attuali governanti di Pisa), poiché quanto alla loro città sono sicuri in tutto e hanno facile guida di tutto ciò che vogliono. Il fatto è che le terre delle quali tante sono perdute, non le hanno volute difendere, ma piace a loro che siano perdute ed hanno pace nei confronti di ciò che è vietato solo per confondere gli uomini della parte avversa. E ciò l'hanno fatto ad arte, donde contro di loro verrà gran danno, poiché Iddio non soffrirà così grande inganno.

Anche questa strofa è un tipico esempio della provincializzazione del «trobar clus» provenzale.

Purtroppo in questo caso Panuccio proprio sul piano del «dittato forte», si mostra privo di quella linea ermetica che tanto efficacemente si coglie in Guittone ed in qualche stilnovista come Dino Frescobaldi. L'ermetismo infatti chiede un arduo gioco concettuale e lessicale, sotto il segno d'una sintassi complessa ma esatta. Qui viceversa l'oscurità deriva da un disordine concettuale e sintattico. Basti citare l'equivoca attribuzione soggettiva del verbo *ripredon* del verso 71. Logicamente il soggetto è: i signori di Pisa; ma nei versi di Panuccio si osserva che la funzione soggettiva è in questo caso devoluta ad *altri* del verso 66. Così la funzione dichiarativa dell'espressione *el quale* del verso 72 non appare grammaticalmente valida e deve riferirsi soltanto,

più che al dialetto pisano, ad un anacoluto col quale sbrigativamente l'autore pretende di stabilire il passaggio.

Rispetto al testo Zaccagnini abbiamo avuto due dubbi per questa strofa: il primo è relativo al verso 66: *ed altri s'è*

Il codice ci consente di leggere *se*; tuttavia dato il voluto motivo anacolutico che presenta questo ermetismo di Panuccio, non riteniamo opportuno di scegliere questa *lectio facilior* ed abbiamo pertanto lasciato la *difficilior* avanzata dallo Zaccagnini.

Più concreto è invece il dubbio del verso 76. Nell'interpretazione abbiamo inteso come complemento di argomento *di vietato*. Lo Zaccagnini invece legge *divietato*, chiudendo eccessivamente e senza scampo il difficile dettato di Panuccio.

Abbiamo perciò emendato il testo Zaccagnini senza ulteriore preoccupazione. Altrettanto naturale ci sembra il restauro di B per il verso 79 (*procedrà* invece di *procederà*, emendazione dello Zaccagnini). Per quanto riguarda il lessico, oltre ai soliti provenzalismi, troviamo qui un passaggio da sorda a sonora gutturale in *siguri* (V. 70), ed un *volno* di stretta derivazione da *volunt*.

Questi la 5a strofa ed il congedo:

Se mi dstringe doglia,
non certo è meraviglia,
ma crudeltà somiglia
a cui non prende doglia e pena monta,
veggendo che si punta
alcuna parte in mal far quanto pote,
e quei che piena voglia
aviano 'n bene ovrare,
e tutto il lor pensare
solamente era in ciò, sono a nente
per sí smodata gente,
und'onni gioi' per me son vane e vote,
ché sento in tutto morta ora giustizia
ed avanzar malizia
e 'l mal ben conculcare, somettendo
e montando e crescendo
islealtate, inganno e disragione,
di che mia 'ntenzione
non è che lungo tempo Dio il sostegna,

che non soffrir vorrà cosa sí 'ndegna.
Seminato nel campo fer'han seme
e seme simel sé ciascun arende,
und'è folle chi attende
di seminato gran piggior che gioglio,
perché non tanto doglio
che frutto e seme cosa una fi' 'nseme.
Per soverchi' abondanza
ch'avea ed ho di gravosa doglienza,
n'have la mia voglienza
sommosso a conto far di sí gran torto,
il qual greve m'ha porto
cagion dogliosa e fèra di dolere
poi che 'l bene a podere
sento perire e 'l mal tuttora avanza.

L'interpretazione più probabile della 5a strofa e del congedo è la seguente: « Se mi stringe il dolore non è certo meraviglia (da farmene), ma somiglia a crudeltà quello (quel sentimento) di chi non ha dolore e non sente salire la pena vedendo che una fazione si adopera quanto può nel fare il male a coloro che avevano compiuta voglia nel bene operare e tutto il loro pensiero era solo rivolto a ciò, sono ridotti a nulla da questa gente così priva di decoro onde tutte le gioie per me sono vane e inutili, perché sento che ora la giustizia è del tutto morta ed avanza il ma.e ed il male certamente conculca, sommettendo e da ogni dove crescendo la slealtà, l'inganno, il folle criterio, di cui la mia intenzione è che Iddio non li sostenga a lungo, poiché Iddio non vorrà soffrire cosa così indegna ».

In questa strofa abbiamo ripristinato B a verso 91 in *smodata*. Lo Zaccagnini aveva accolto l'emendamento *smodata*: non riteniamo di poterlo mantenere, in quanto il codice appare ben più attendibile e *smodata* è qui usato come attributo contrario di *modata*. Il « dittato forte » è qui particolarmente evidente: l'autore confonde motivo tecnico e motivo concettuale in una sostanziale acerbità dei nessi. Quindi il pensiero, se di pensiero si può parlare, è tortuoso, contorto, poco chiaro quindi per lo stesso autore che così accanitamente ermetizza un elemento lirico di mestizia. E' da considerare che Panuccio qui vuol rispettare

la tecnica della canzone, nella quale, come si è detto all'inizio del nostro studio, il concetto viene ripetuto e variato solo tecnicamente in tutte le strofe.

Si osservi il verbo *ponta* al v. 85. Non ha riferimenti nella lingua poetica del '200 ed è con ogni probabilità un esito pisano del latino *apponit*. E' normale nella lingua poetica duecentesca, come si è visto precedentemente l'uso proposizionale del gerundio nei v. 95-96. La metrica del congedo è la seguente: A-B-b-C-c-A-d-E-e-F-f-G-g.

L'interpretazione del congedo può essere così fissata: Hanno seminato nel campo cattivo seme, e tale seme rende ciascuno simile a sé onde è folle chi attende, dal seminato, grano peggiore del loglio perché non mi dolgo tanto che frutto e seme divengano una cosa sola.

Per soverchia abbondanza che avevo ed ho di grave dolore, il mio desiderio mi ha indotto a far conto di così gran torto, il quale mi ha porto cagione dolorosa, pesante e fiera, di affliggermi poiché sento perire il bene contro la forza ed il male avanzare sempre.

Abbiamo preferito per questo congedo la lezione dello Zaccagnini al v. 108, rispetto a quella di B *ed di gravoza doglienza*, evidentemente corrotta. Anche nel congedo, che riassume il motivo doloroso delle strofe, prevale l'oscurità, che sembra una delle note fondamentali, non solo della lirica amorosa, ma anche della lirica civile di Panuccio del Bagno.

* * *

L'altro poeta pisano che ci interessa per il nostro studio sulla lirica civile dugentesca è Bacciarone di Messer Bacone.

Anche per questo rimatore le notizie sono scarsissime e non è stato possibile rinvenire altri elementi oltre a quelli presentati dallo Zaccagnini nella sua edizione citata più volte, alla quale ci rifacciamo interamente sul piano biografico.

« Fu amico di Fra Guittone, che gli dicesse una delle sue lettere confortandolo a mostrarsi prode a vantaggio della sua patria ». Quale fu l'occasione per la quale l'aretino cercò di stimolare a forti opere di guerra l'amico pisano? Dice Fra Guittone: « secondo la parvissima caritate, umanitate, e bonitate mia

compassione di vostra passione presi, e non solo già voi, ma pisani tutti compatiti e doluti ho, quasi aretini amore che porto essi me distringendo ». (*Lettere*, ediz. Bottari, pag. 70).

Egli dunque compiangere gli amici pisani per qualche grave sventura pubblica. Poiché altrove abbiamo veduto Panuccio lamentarsi dello scontro dei Ghibellini in Pisa nel 1285, ci pare assai probabile che a quei fatti si riferisca la lettera di Guittone. Il quale, in un altro passo della lettera, dice a Bacciarone che, tornato in Patria, ben poteva provvedere con l'opera sua al bene di essa: « tornando a casa vostra nell'agio vostro, buono, parvo magno sembrerà a voi, e quasi suavissimo affanno grave, al buono parvo presente ed al mal grande sovvenendo bene » (*ivi*, pag. 71). A quale opera poteva il guelfo rimatore d'Arezzo stimolare il signore pisano e i suoi compagni se non a quella d'osteggiare la prepotenza ghibellina? A questi stessi fatti mi par certo che si riferisca la canzone III ».

La canzone che ci interessa, come le altre rime di Bacciarone, si trova soltanto nel codice Laurenziano Rediano 9 (B).

Anche per questo, pur giovandoci dell'edizione Zaccagnini dobbiamo offrire un'edizione più rispondente a B, nuovamente collazionata. Infatti lo Zaccagnini, che peraltro resta un benemerito per questi studi dugenteschi, troppo spesso ci sembra che abbia emendato il codice per cercare di porre su un piano di maggiore accessibilità testi esemplari del « dittato forte ».

La metrica della canzone: *Se doloroso a voler movo dire*, che interessa il nostro argomento particolare (lo Zaccagnini numerava col III nella sua edizione la canzone indicata) si presenta con la fronte indivisa, un verso chiave in quinta sede e sirima indivisa. Si notano rimalmezzo in seconda e quarta sede della fronte, in terza sede della sirima. Lo schema, con tutti endecasillabi, può essere così fissato A aB B, bA, A C D dC. La strofa si presenta piuttosto compatta melodicamente e risponde bene alla gravità dell'argomento che l'autore intende sviluppare. L'uso continuato degli endecasillabi richiama una certa evidenza solenne che l'autore presenta nella sua espressione di dolore. Le rimalmezzo non hanno una funzione distrattiva, servono anzi a richiamare con maggiore insistenza l'attenzione del lettore sull'elemento elegiaco della tristezza. Se confrontiamo la metrica di questa canzone con quella di Panuccio, noi vediamo che a vantaggio

di questa di Bacciarone, c'è una più solerte disponibilità melodica, anche se in fondo la mediocrità sentimentale dell'autore non consente alla metrica stessa slanci ed aperture di grande pregio. Come s'è fatto in precedenza, cerchiamo di stabilire anzitutto una probabile interpretazione, strofa per strofa. Riportiamo la prima strofa senza varianti, accettando in pieno la lezione B condotta dallo Zaccagnini:

Se doloroso a voler movo dire / lo desplagire — che mec'ha
contanza, / non alcun delmi tornar a fallanza /, chè soverchianza
— ciò mi fa scovrire /.

E, pur volendo, non poria covrire / l'angoscia, ch'l meo cor
doglioso serra / chè d'ogne parte già mi veggio torto /, e sempre
accorto — a darmi 'l contrar erra /.

«Se afflitto comincio a parlare secondo il dolore che con me ha consuetudine, qualcuno non me lo deve ritorcere ad errore, poiché l'enormità del dolore mi fa scoprire ciò. E pur volendo non potrei coprire l'angoscia che chiude il mio cuore afflitto, poiché mi veggo tolte da ogni parte le gioie ed il cuore sempre accorto (nel darmi questa) erra nel darmi il contrario». Si noti anzitutto l'abbondanza di elementi sinonimici: *doloroso*, *doglioso*, nonché di motivi sentimentali che ineriscono al segno con gusto anaforico tipicamente medioevale: *desplagire*, *angoscia*. Troppo evidenti sono anche i provenzalismi di tutte le parole in -anza. Molto scoperto anche l'elemento antitetico in *scovrire*, *covrire*. Dal punto di vista stilistico si raggiunge una certa singolarità tecnica, che purtroppo non diventa mai, neppure nelle strofe successive, nobiltà poetica. La seconda strofa si presenta così in B (in prima sede ed in V sede operiamo decisamente il restauro di B rispetto alla edizione Zaccagnini).

Dico sperato di mai son gioire, / e de languire — grand'ho
sicurezza, / poi tien no' gente di tanta arroganza / in doloranza —
ch'eo ne voi morire. / Che di guardarno non solia nè ardire /
avere 'n parte di mar nè di terra, / or assai men ch'un om'
pregiamme morto: / sì gran conforto — in esta pres'han guerra.

L'interpretazione più probabile è la seguente:

«afferma di essere senza alcuna speranza di gioire ed ho
grande sicurezza di languire, poiché gente di tanta arroganza ci
tiene in dolore, che io ne voglio morire. Poiché colui il quale

non era solito né in mare né in terra d'ardire di guardarmi, ora mi stima assai meno d'un morto: così gran vantaggio hanno preso in questa lotta i nostri avversari». A parte i consueti provenzalismi delle parole in -anza -, occorre osservare che lo scrittore rivolge il suo motivo civile su considerazioni dolenti di sconfitta personale.

Anche Guittone d'Arezzo e Chiaro Davanzati avevano presentato qualche risoluzione del motivo civile, ma la loro espressione si rivolgeva in tono più vasto e generale ai contemporanei, là dove qui i termini e la sintassi si isolano in un gusto aridamente introspettivo, che tuttavia sul piano della storia della poesia civile dugentesca ha un suo elemento originale di provincializzazione dei modelli provenzali, che anche essi muovevano quasi esclusivamente da fatti personali più che da fazioni. Siamo in un certo senso sullo stesso piano, storico, caratteristico di Pisa in quel periodo, dell'identificazione del proprio privato interesse con quello della città. Le notizie pervenuteci sul maggior signore della parte avversa a questa di Bacciarone e cioè Ugolino della Gherardesca, confermano questa esasperazione individualistica delle rispettive posizioni. Ugolino aveva calpestato tradizione, parte, interessi cittadini, per imporre il proprio prestigio personale. Ma questi erano sistemi ormai ineliminabili nella vicenda politica della Pisa dugentesca e questa lirica di Bacciarone, come la precedente di Panuccio, confermano una siffatta interpretazione. Abbiamo dunque un'accesa passionalità, per cui appare legittimo, nella storia della lingua del tempo, l'uso dei termini piuttosto desueti alla lirica cortese della scuola provenzaleggiante di Sicilia. Qui in Toscana dunque, si accoglie, della lirica occitanica, l'espressione politica più aderente al temperamento dei vari rimatori delle rissose città toscane. Non si accoglie invece la media urbanità espressiva della rimeria civile provenzale ed italiana in lingua provenzale.

Dal punto di vista dell'armonia questa strofa conferma l'impressione fornita dalla ritmica e dalla metrica fin dall'inizio, quella cioè di una intonazione melodica piuttosto breve e uniforme, che costituisce il sottofondo musicale di questo dramma psicologico di uno sconfitto.

Non ci sembra perciò che questa sia arte, per quanto modesta, solo di ragionamento e non di cuore come sovente si nota in Provenza e in Sicilia.

Siamo su un registro più basso, diremmo più triviale, ma questa provincializzazione dell'archetipo provenzale, meglio di ogni altra fa rilevare la documentazione linguistica dell'antica lirica civile in Toscana.

Si osservi l'uso del *noi* come tendenza alla generalizzazione *maiestatis*, ma senza alcuna convinzione: molto più indicativo perciò è il dato linguistico di *eo*, che offre la diatesi del rapporto segno-concetto di tutta l'architettura linguistica della stanza.

Per la terza strofa ci atteniamo senz'altro all'edizione Zaccagnini ed alle relative emendazioni di B in prima ed in sesta sede: (*E chi 'n da; fisson*):

« E chi 'n da fatto ciò? Il ben fuggire / e'l mal seguire — di quei che possanza / più 'n Pisa aviano di / menar la danza?

No l'arditanza — né'l saver ferire
di chi ditt'ho, senza cioè fallire.
Perché montati in alta furon serra
che non mai vis'è lor falli diporto,
nè disconforto — non, dicono, li sterra.

Questa l'interpretazione più probabile: « E chi ci ha fatto ciò? che si fugga il bene e si segua il male tra quelli che più avevano potenza in Pisa? (Zaccagnini). Non l'ardire di chi ho detto nel saper ferire senza fallir colpo. Perché furon montati in alto molte, sembra loro non manchi diporto, né alcuno sconforto dicono li cacci dalla terra. (Id. *op. cit.*, pag. 267).

Si osservi, l'uso delle epitesi in *cide*. *Serra* ha carattere metonimico, mentre il verbo *sterra* è un neologismo di formazione analogica, (*atterra, sotterra ecc. ... da terra = terreno; sterra da terra = città*).

Anche per la quarta e la quinta strofa ci atteniamo all'edizione Zaccagnini e ripristiniamo soltanto B al verso 1 della IV, (No invece di *noi*):

Unde no, c'hanno e tienno in lor podire, / noi' fan sentire — e tanta malenanza, / che'l mondo dovereane aver pesanza / e pietanza — chi del tutto è sire; / ch'a pace non già volno consentire, / credendone far albergar sotterra, / e pensat'han di farne fare 'l porto / dentr'a lo sporto, — mentre ciò averrà.

Merzè Signore Deo, di non soffrire / sia vo'n plagire — tale soverchianza, / né' tant'odiosa e fera disianza, / come speranza —

lor è di compire /; ma di farli vo' piaccia ripentire / e'l poder vostro, che tutto diserra, / qual più ferm'è, mostrate'n lor di corto: / non mai scorto — vesi, altro no sferra.

« Onde fanno sentire a noi che hanno e tengono in loro potere l'angustia, e tanta sofferenza che il mondo dovrebbe averne rincrescimento e pietà Chi d'ogni cosa è signore, perché non vogliono ormai consentire a pace credendo di poterci tenere sotterra ed hanno pensato di far fare il porto dentro la porta (della città) finché avverrà ciò (cioè finché durerà la loro supremazia).

Pietà, Signore Dio, affinché non sopportiate questa sopraffazione né tanto odioso e feroce desiderio di portare a compimento la (attuale) speranza (totale distruzione degli avversari); ma a voi piaccia di farli pentire ed il vostro potere, che apre ogni cosa, mostratelo subito contro di loro, quale è più fermo: non mai guidato si vede, altro non può produrre». In queste due strofe, delle quali lo Zaccagnini non ha avanzato un tentativo di interpretazione, oltre ai consueti provenzalismi, va indicato l'idio-tismo *sporto*, mentre di più largo uso appare *sferra*. I latinismi indicano più una questione d'ascendenza colta, che non una voluta mescolanza di motivi colti con motivi popolareggianti. Il significato dei singoli morfemi è legato, come sempre, ad una relazione di nessi piuttosto elementari, ma complicata tecnicamente in un giuoco secondario. Lo scrittore cioè mostra di lavorare non di getto, sul dittato forte. Si serve perciò d'una collocazione dei morfemi post-scriptum, ricorrendo dunque ad una eleganza formalistica piuttosto usuale nella lirica provenzaleggiante di Toscana. E' questo uno dei motivi più importanti per cui Dante, nella sua poesia civile, ignora o disprezza questi precedenti.

Del rimatore pisano Lotto di Ser Dato rimangono due canzoni, conservate soltanto in B. Quella che ci interessa, *De la fera infertà e angosciosa*, si riallaccia come quelle degli autori precedenti, ai motivi della poesia guelfa di Pisa, che lamenta il malgoverno dei Ghibellini e del Conte Ugolino della Gherardesca. Lo schema metrico della canzone citata, secondo l'esatta osservazione del suo editore, lo Zaccagnini, è identico a quello della canzone che nel codice B segue immediatamente, *Magna medela a grave perigliosa*, di Panuccio del Bagno. Si può ritenere che le due canzoni siano connesse, che cioè Lotto indiriz-

zasse la propria a Panuccio e che questi, rispondendogli con altra canzone, cercasse di confortare l'amico. La tradizione attesta ampiamente l'uso dugentesco dei componimenti responsivi e tutta una linea interpretativa della società di quel tempo potrebbe essere fissata attraverso lo studio delle rime di corrispondenza. Questo lo schema della canzone: ABC, ABC; c; DdE e FF.

Come si vede, la fronte è divisa in due piedi di tre endecasillabi; al verso chiave (e) segue la sirima indivisa. Gli endecasillabi sono in netta prevalenza numerica sui settenari, che nel complesso della strofa figurano soltanto tre volte. Ciò in questa poesia civile sta ad indicare l'utilizzazione di motivi melodici piuttosto chiusi ed uniformi, nei quali la prevalenza dell'endecasillabo vuol fornire l'austerità del sentimento doloroso rotto appena dalla rapida insorgenza ritmica di un verso breve.

Quasi tutta la poesia civile del duecento poggia sul ritmo sostenuto degli endecasillabi, mentre si fa maggior luogo ai versi brevi nella lirica d'argomento amoroso, didattico, idillico. La storia della metrica medioevale è perciò spesso storia di contenuto o addirittura di genere. Pertanto non si può asserire a proposito di questo e di altri poeti civili che l'elaborazione tecnica sia nel Duecento disgiunta del tutto dalla vibrazione del sentimento. Diremmo anzi che l'ispirazione in sé non può estrinsecarsi altro che in una determinata forma metrica, perché anche questo aspetto della letteratura medioevale non va interpretato con sensibilità estetica posteriore. E' logico che ad ogni forma metrica corrisponda una legittimità istituzionale di ispirazione e di significato, anche se il risultato poetico è, come in ogni altro caso, legato ad un rapporto qualitativo, che condiziona la maggiore o minore poesia.

Giovanni PISCHEDDA

METASTASIO, GOLDONI, ALFIERI E I GESUITI SPAGNOLI IN ITALIA

Le vicende della popolarità del teatro italiano settecentesco nella letteratura spagnola — così come in quella portoghese, che si è presa in considerazione altrove tempo fa¹ — costituiscono un groviglio ancora lontano dall'essere districato e, del resto, non facilmente distribabile. Lo si nota anche nel riandare alle già numerose indagini compiute al riguardo in Spagna e fuori di Spagna, nell'ambito della storia del teatro spagnolo, degli autori delle quali indagini almeno i nomi più notevoli sono ben noti a chi si occupi di teatro: dal La Barrera del *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860) al Carmena y Millán della *Crónica de la obra italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* (1878) e al Menéndez y Pelayo della *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891); dal Cotarelo y Mori dell'*Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo* (1904) e degli *Orígenes y establecimientos de la ópera en España hasta 1800* (1917) al Paz y Melia del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (di Madrid) (1934-35) e via via con l'infittirsi di studi e di elenchi che si è verificato verso i tempi più vicini a noi, nei lavori che vanno da *El romanticismo en España — Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias* di E. Allison Peers (1924-25, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo») al *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* di A. M. Coe (1935, vol. IX dei «The Johns Hopkins Studies in romance literatures and languages»). Solo indirettamente possono interessare al riguardo

¹ Si veda *A influência italiana no teatro português do século XVIII*, in (Vari) *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa 1947, alle pagine 279-334.

anche altri lavori, magari molto più recenti, come quello di John V. Falconieri che fa la *Historia de la «commedia dell'arte» en España* (1957, «Revista de Literatura», nn. 21-22 e 23-24) — le cui conclusioni sono uno stimolo per analoghe ricerche sui momenti successivi del teatro italiano in Spagna —; ma esplicitamente interessano altri ancora che, in tutto o in parte, si sono occupati di quei nostri grandi autori di teatro tanto nell'ambito della storia del teatro spagnolo quanto per se stessi: lavori che pure sono ben noti nel loro complesso. Tuttora utili sono infatti le notizie, di carattere complessivo, date da Arturo Farinelli in *Italia e Spagna* (1929, II, pp. 315-320) o da Amos Parducci in *Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani* («Giornale storico della letteratura italiana», CXVII -1941-, fasc. 1-2, pp. 98-124) o da José Subirá in *El teatro del Real Palacio* (1849-1851) (1950); non meno utili sono le notizie, già di intenti monografici, raccolte su ognuno di quei nostri grandi, come, per quanto riguarda il Metastasio, da Adele Fasulo, in una tesi — rimasta manoscritta (come riferisce Giulio Natali in *Il Settecento*, 1929, p. 849), sostenuta all'Istituto Superiore di Magistero di Roma — intitolata *Saggio dell'influenza del teatro spagnolo sul Metastasio*, o da Alfred Coester in *Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement* (in «Hispanic Review», VI-1938, pp. 10-20), o da Sterling A. Stoudemire in *Metastasio in Spain* (in «Hispanic Review», IX-1941, pp. 184-191); per quanto riguarda il Goldoni, da E. Madalena in *Moratin e Goldoni* (in *Pagine istriane*, 1905), o da Paul Rogers, in *Goldoni in Spain*, (1941)¹, o da Carlo Consiglio in *El «Don Juan» y una venganza de Goldoni* (in «Escorial», luglio 1944, pp. 283-289); per quanto riguarda l'Alfieri, da Luigi Sorrento in *Vittorio Alfieri in Ispagna* (in *In Ispagna*, 1913), o da G. Allison Peers in *The vogue of Alfieri in Spain* (in «Hispanic Review», VII-1939, pp. 122-140).

Dal «mare magnum» dei problemi analitici e sintetici sollevati da questa parziale scorsa bibliografica (e dalla bibliografia qui non ricordata esplicitamente, o di cui si sono valse gli studiosi citati), chi voglia dedurre un filo conduttore per ulteriori ricerche e considerazioni farebbe bene — ci sembra —, se voglia arrecare un contributo

¹ Ai risultati di tale libro hanno aggiunto utili completamenti due recensioni di C. Consiglio (nel fasc. 3 dell'annata 1944 della «Revista de Filología Española») e di J. de la Riva Agüero (nel fascicolo d'agosto 1943 di «Escorial»).

concreto, ad avviarsi per esempio su una di due direttive principali: quella dello studio dell'introduzione, sulle scene spagnole, delle opere dei nostri grandi di teatro di quel secolo — in versioni sostanzialmente letterali o, più spesso, in adattamenti di maggiore o minore ampiezza —; e quella dell'esame dell'interpretazione data, dai critici spagnoli di teatro o di letteratura o di storia del costume in genere, ai valori artistici o umani o sociali delle suddette opere. Sulla linea di questa seconda direttiva richiameremo qui l'attenzione sulla critica spagnola riguardante i testi di quelle opere (liberati cioè, fin dove sia possibile, dal completamento musicale — quando esso ci sia stato —), limitatamente a quella manifestatasi nel Settecento e, nell'ambito di essa, limitatamente a quella — così varia e molteplice, del resto, nei suoi aspetti, e così interessante nelle sue manifestazioni e nei suoi risultati — dei gesuiti che, rifugiatisi in Italia dopo l'espulsione dalla Spagna, vi esplicarono, con la nota sorprendente ricchezza e originalità di idee, una vivissima attività letteraria.

* * *

L'interessamento spagnolo del Settecento per il teatro italiano ondeggia notoriamente fra due poli opposti: l'ammirazione — e l'ammissione pacifica — per la singolarità dell'ingegno dei suoi autori, e il rammarico per l'invadenza di esso in Spagna. Tale oscillazione, che non è solo di quei gesuiti (al di fuori dell'ambito di essi basti pensare a un P. Feijóo¹), va però comunque additata come una delle caratteristiche del loro atteggiamento nei riguardi del teatro stesso, atteggiamento che a sua volta rientra nell'atmosfera di polemica generale di quei gesuiti coi letterati italiani del tempo, alla luce delle critiche e delle accuse (da essi gesuiti ritenute ingiustificate) mosse dagli italiani alla letteratura spagnola in genere e, nell'ambito di essa, al teatro: chi abbia dimestichezza con quella produzione battagliera del Settecento, che si legge tuttora, spesso, col piacere con cui

¹ Nel Discorso XIV del tomo I del suo *Teatro critico* P. Feijóo scrive tra l'altro: «Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto. En cuanto a la música, se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia a admitir novedades que Plinio lamentaba en los latinos respecto de los griegos: — Mutatur quotidie ars interpolis, et ingeniorum Graeciae flatu impellimur —.»

si legge un romanzo interessante, sa che la varietà dei temi trattati e il calore con cui vengono trattati hanno dato alle pagine di quei gesuiti una sostanza di pensiero e un'originalità di esposizione che hanno lasciato tracce per lungo tempo, via via attraverso anche i letterati successivi, fino allo stesso Menéndez y Pelayo della fine dell'Ottocento.

E che il teatro interessasse molto a quei gesuiti del Settecento non c'è da meravigliarsi, se si pensi per un istante all'eccezionale importanza notoriamente sempre data dai gesuiti al teatro, anche come opera d'arte ma, non meno, come opera educativa e spesso senz'altro di catechesi¹. Tale importanza è sottolineata spesso anche da questi settecentisti su cui intendiamo qui intrattenerci a proposito dei grandi scrittori italiani di teatro del secolo; nel modo indubbiamente più esplicito, in tutta la loro immensa produzione letteraria e critica, essa è sottolineata dall'autore della monumentale opera *Del'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (edizione italiana 1782-1791), Juan Andrés, due precisazioni del quale, in proposito, sono difatti così categoriche che ben possono dare l'avvio alla nostra esposizione, avendo una un significato d'assieme, e applicandosi l'altra direttamente all'Italia e ad uomini che qui ci interessano.

Dice infatti la prima: « I Gesuiti colle loro funzioni accademiche, per dare un utile esercizio nell'azione tetrale agli studiosi giovani loro allievi, non poco contribuirono all'avanzamento della tragedia italiana, la quale per la gravità e per la forza dello stile, e per l'armonia ed eleganza del verso non poco deve ai famosi nomi, per lasciarne molti altri, del *Granelli* e del *Bettinelli*. Ma le circostanze della rappresentazione di quei componimenti legavano le mani agli ingegnosi autori », cosicché, nonostante gli ingegni e, per esempio, la gara indetta dalla R. Accademica Deputazione di Parma, non si può negare che « né il *Corrado*, né la *Zelinda*, né il *Valsei*, né verun'altra di quelle tragedie non dovranno prendersi per modelli

¹ Il tema ha dato notoriamente luogo a lavori interessanti di sintesi e di analisi, e soprattutto per le letterature iberiche. Per uscire un momento dall'ambito di quella spagnola e prendere in considerazione quella portoghese, ricorderemo qui il dottissimo lavoro di uno specialista portoghese di storia del teatro, Jorge de Faria, *O teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII* (pubblicato nel già citato volume, di Vari, su *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, 1947, 2^o ciclo (1^a série), alle pagine 257-278), per quanto riguarda la finalità educativa. E per quanto riguarda quella di catechesi nel senso stretto della parola, ricorderemo un lavoro di laurea svolto da una nostra allieva all'Università di Roma, Anna Maria Merighi, (inedito), nell'anno accademico 1960-61, su *Il teatro dei Padri M. da Nóbrega e J. de Anchieta nella evangelizzazione del Brasile*.

da chi voglia ottenere una corona dalle mani di *Apollo* ». E dice la seconda precisazione, a seguito immediato della prima ora riferita: « Gli Spagnuoli venuti in Italia hanno voluto anch'essi concorrere colle loro fatiche alla coltura del teatro italiano; ed un *Garzia* ed alcuni altri hanno date alle scene ed alla stampa tragedie, che sopra tutti il *Lasala* ed il *Colomes* hanno ottenuto lodi distinte, e questi singolarmente coll'Agnese di Castro ha fatto risonare del suo nome i teatri d'Italia »¹ (dal capitolo IV del tomo II dell'opera, capitolo intitolato appunto *Della poesia drammatica*).

¹ Gli stessi nomi, di Bernardo García, Manuel Lassala e Juan Bautista Colomé — per caso curioso tutti valenziani —, sono ricordati ampiamente da uno dei più profondi conoscitori e acuti interpreti dell'opera dei gesuiti spagnoli del settecento esuli in Italia, Padre Miguel Batllori, come autori di « tragedias o comedias italianas del tipo clásico-francés, las más veces sobre temas españoles », nell'articolo *Jesuitas valencianos en la Italia Setecentista* (estratto da « Mediterraneo », t. IV, 1946, n. 16, pp. 28: si vedano le pagine 13-16). L'unico titolo ricordato dall'Andrés, la *Agnese di Castro* del Colomé, è sostituita dal Batllori da una lunga serie di titoli: quattro per il Lassala (*Ormisinda*, *Lucia Miranda*, *Sancio Garcia*, *Giovanni Blancas*), quattro per il García (*Tarquino il Superbo*, *Marcella*, *ossia la innocenza salvata e la calunnia punita*, *Gonzalo della Riviera*, *ossia il giudice del proprio onore*, *La zingara*), quattro per il Colomé (*Caio Marzio Coriolano*, *Agnese di Castro*, *Scipione in Cartagine*, *Enrichetta*, quest'ultima rappresentata ma non pubblicata). Il Batllori, con rara erudizione e con non meno rara pazienza, si indugia a dare notizie di fatti e di giudizi riguardanti questi sforzi teatrali: a proposito del Lassala, ne sottolinea la finalità, di rendere omaggio, coi propri lavori, ai nobili che lo proteggevano in Bologna, e ricorda il giudizio poco favorevole dato su di lui dal Moratin nelle pagine del *Viaje en Italia*; a proposito del García, ricorda il discreto valore d'arte de *La zingara*, che meritò di essere pubblicata nel tomo 47 della collezione veneziana *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse* (Venezia, 1800); a proposito del Colomé, pure riporta il giudizio — favorevole stavolta — del Moratin, che lo chiamò « autor de Inés de Castro y otras obras estimables » (il Batllori suppone che il Colomé sia stato incoraggiato alla letteratura dall'Andrés, che ne era amico ed estimatore) e ricorda che inviò il suo *Caio Marzio Coriolano* al Tiraboschi, il cui pensiero sulla tragedia non si conosce. Abbiamo letto anche noi, con la necessaria pazienza, questo teatro settecentesco, mediocre davvero nel suo complesso: così mediocre che la curiosità del lettore d'oggi finisce per fissarsi di preferenza su episodi o considerazioni che stanno ai margini delle tragedie stesse. La dedica del *Caio Marzio Coriolano* alla protettrice del Colomé, la marchesa Pepoli Spada, vuol sottolineare che l'attività teatrale di tutti quelli che hanno trattato tale tema « è riuscita tanto infelice che non merita che se ne ricordino i nomi » tranne uno, che non è ... Shakespeare — come ci si aspetterebbe —, ma ... « il celebre Cavazzoni Zanotti »! Le *Notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, che accompagnano la ricordata edizione veneziana de *La zingara* del García (del quale, oltre al dramma *Marcella*, esse menzionano pure la tragedia *Ferdinando Cortés*

La figura centrale su cui converge quell'interessamento spagnolo, di ammirazione e, allo stesso tempo, di rammarico, fu notoriamente quella del Metastasio, attorno al quale si agitarono anche quei gesuiti, in un calore di partecipazione polemica, che pure si trasmise alla critica di momenti precipui dell'Ottocento, fino a quella dello stesso Menéndez y Pelayo: nella sua visione d'assieme dell'evolversi della precettistica letteraria della Spagna del Settecento, nell'identificare la presenza del teatro italiano come forte ostacolo all'avvento del « sistema dramático francés », il grande erudito risottolineò infatti, com'è noto, la singolare posizione del Metastasio¹. Pertanto cominceremo dal Metastasio e, per quanto lo riguarda, dal letterato gesuita notoriamente più importante per sicurezza di giudizi e di valutazioni, Estéban de Arteaga.

* * *

IL METASTASIO. — Nella prefazione a *La belleza ideal* di Estéban de Arteaga, nell'edizione madrileni dei « Clásicos castellanos » (1943), il già menzionato Padre Miguel Batllori scrive a un certo punto:

e la commedia *Il giudice del proprio onore*), richiamano l'attenzione sulle quattro agnizioni su cui si regge l'azione del dramma, numero a causa del quale sembra impossibile « che tutte si debbon fare senza confusione. Lo vedrà in seguito chi legge e chi ascolta » (ci si legge ancora che l'autore si indusse a pubblicare tale opera per toglierla dalla confusione con le varie zingare messe in teatro in Venezia). Ancora del Garcia è invero di un certo interesse la prefazione al *Tarquino il Superbo*, dove l'autore protesta che la sua « fervida immaginazione non può arrestarsi entro i freddi confini d'un'arte mendicata », che la sua « penna imita libera la natura, non si rende vile schiava del pregiudizio, che il decoro del tragico spettacolo non consiste in un sordido squallore, né in un gemito perpetuo; onde una qualche nobile piacevolezza non degrada la funesta maestà della scena tragica »; insomma, il lettore si accorgerà che l'autore ha « formato un Originale, non ha fatto una copia, o una traduzione »: « credo di essermi spiegato abbastanza — conclude l'autore —; ma credo inoltre, che, non scrivendo io per tutti, sarò inteso da pochi ». E per chiudere con un'osservazione sui testi, ci è parso che, in tante tragedie non sempre piacevoli e allettanti da leggere, spetti all'*Ormisinda* del Lassala la possibilità di suscitare ancora un certo interesse, per una impressione, che se ne riceve, di semplicità di azione e di essenzialità di espressione che, a qualche punto della lettura, fa venire in mente, anche se fuggevolmente, l'Alfieri.

¹ Si vedano fra le altre, al riguardo, le pagine 195-196 del tomo III della *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid 1940).

« Mas me duele no poderme detener en algunos importantísimos juicios del despierto abate, por cierto sorprendentes en un hombre *tan siglo XVIII*. En un tiempo y en un país que idolatraba el teatro de Metastasio y de Alfieri, él se complace en buscar y señalar sus defectos, frente al escándalo y la incomprensión del vulgo erudito »¹.

Esatte sono le due considerazioni del Batllori, sul fanatismo italiano per il Metastasio e sulla finezza di obiezioni dell'Arteaga al suo teatro, con l'aggiunta — che si può fare a ciò — che l'idolatria per il Metastasio (il quale si può nettamente distinguere dall'Alfieri, per quanto riguarda le proporzioni e l'intensità del successo popolare) era notoriamente, oltre che italiana, europea (come documentano appunto, fra le altre, molte e molte pagine di quei gesuiti stessi), e che l'Arteaga, se pure appare abilissimo nel preparare, con previ elogi, le successive critiche al poeta dell'*Attilio Regolo* (e all'Alfieri), forse non dà del tutto l'impressione di usare gli elogi proprio col proposito di aprirsi il cammino alle critiche.

In quell'esposizione di idee sull'arte, così lungimiranti, per il loro tempo, che è l'opera ricordata dell'Arteaga su *La belleza ideal* — precorritrice di tante concezioni dell'estetica moderna —, quando è data la definizione dell'ideale nella poesia

(« En las costumbres se da cuando el poeta, para expresar el carácter de sus personajes, no se atiene a uno u otro individuo en particular, sino que recoge las propiedades morales más eminentes, sea en vicio, sea en virtud, que se observan en los hombres, y se forma un prototipo mental a quien aplicarlos »), il Metastasio è posto come il modello di esso: « En este sentido el Temístocles y el Régulo de Metastasio son dos modelos de belleza ideal, porque el poeta perfeccionó lo que de ellos cuenta la historia, en cuyos anales no fueron tan grandes, tan generosos ni tan amantes de la patria como los pinta el poeta, ni todas sus acciones tan generosas como él nos lo quiere dar a entender »¹.

¹ Il Batllori torna sull'argomento l'anno dopo nello *Estudio preliminar* all'edizione (la prima) da lui fatta delle *Lettere musico-filologiche e Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi* (Madrid, C. S. I. C., 1944) dell'Arteaga soprattutto alle pagine XLIX-LII, insistendo sui difetti che quel letterato additò nel Metastasio « aun reconociendo todos los méritos » del poeta, e ricordando che i *Difetti del signor abate Metastasio: dissertazione del signor Stefano Arteaga Madridense* furono riprodotti, insieme alla risposta polemica di Clementino Vannetti, come premessa al tomo XIV delle *Opere del signor abate Pietro Metastasio, con dissertazioni e osservazioni* nell'edizione di Nizza del 1783.

² Op. cit., cap. V (*Ideal en la poesía*), p. 59 dell'edizione citata.

Che se nessun musicista ha saputo esprimere le circostanze « que hacen tan maravillosamente resultar la pintura de Virgilio » nella *Didone abbandonata* del Metastasio (il recitativo e l'aria delle cui ultime scene, cioè della morte della regina, l'Arteaga ha ripetutamente voluto esaminare, ascoltando la musica data ad esse dai vari maestri¹), causa di ciò è il fatto che i mezzi musicali adatti a rendere quel momento, insostituibili per quel momento, sono applicabili anche ad altri argomenti, e non ne è causa la poeticità del Metastasio, le cui doti servono di solito all'Arteaga, invece, come pietra di paragone per i casi positivi limite. Tale è il caso dell'armonia, nei riguardi della quale, per esprimere l'entusiasmo che gli produce l'insieme dei vari strumenti della musica scritta dal Bettoni per l'*Orfeo* di Ranieri de' Calzabigi, l'Arteaga ricorre al Metastasio con questa precisazione categorica: « No sería de semejante la harmonía y consento de las esferas en el sistema pitagórico, según la introduce Pedro Metastasio en su composición dramática intitulada *El sueño de Escipión* »². Tale è ancora il caso dello « Ideal en las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de imitación » (che è il titolo del capitolo VIII del libro), a proposito del quale identifica nel *Catone in Utica* del Metastasio il tipo, per esempio, dello storico nella poesia, aggiungendo altrove, alla idealizzazione morale, quella artistica (nel senso che ci sono specifiche « ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil », come dice il titolo del capitolo X), per usare del Metastasio come esempio anche in questo caso, riferendosi al modo con cui egli presenta Mandane, madre di Ciro, « sin las circunstancias que disminuyen el interés » (bruttezza, vecchiaia, volgarità di linguaggio, ecc.): « !Cuánto más agradable — aggiunge — y enérgica será la imitación! »³.

Ma l'importanza attribuita dall'Arteaga al Metastasio in *La belleza ideal* è non più che una conferma di quella che egli già gli aveva attribuita, e in ben altre proporzioni quantitative oltre che qualitative, nelle famose *Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente*⁴. In tale fondamentale opera, su cui vale an-

¹ Op. cit., nell'edizione citata, cap. VII (*Ideal en la música y en la pantomima*), p. 94.

² Op. cit., cap. VII, p. 103.

³ Op. cit., cap. X, p. 127.

⁴ La prima edizione dell'opera è notoriamente quella di Bologna del 1783, in

cora, in sostanza, il giudizio di Menéndez y Pelayo, che la definì « el mejor tratado que hasta nuestros días se ha escrito conforme el gusto italiano », dedicata « a ilustrar la única poesía que quedaba en su su tiempo, la que se había refugiado en la garganta de los autores italianos », e dal qual « libro se ha derivado lo mejor que en los críticos modernos leemos sobre el asunto »¹, l'Arteaga dedica infatti al Metastasio un intero capitolo, il XI, capitolo che fra l'altro è fra i più lunghi, di ben 99 pagine², che rappresenta cioè una vera monografia, e del quale i capitoli che lo precedono (intesi a esaminare prima la « natura del dramma musicale », poi l'evoluzione di esso attraverso il tempo via via fino al « miglioramento della poesia lirico-drammatica » in Francia e in Italia) vogliono evidentemente essere una preparazione.

Molto abile è l'atteggiamento assunto dall'Arteaga nel capitolo (il cui lungo titolo esatto è: *Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia, e lingua italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattare l'Amore. Suoi difetti, s'abbia egli condotto il melodramma al maggior grado di perfezione possibile*), che si apre con una « excusatio » e con una « captatio benevolentiae »: si dichiara infatti intimorito davanti a un tema come quello del Metastasio, « l'autore favorito del secolo ... da Cadice all'Ukrania, e da Copenhagen fino al Brasile »³; e precisa che il Metastasio suscita il particolare interesse non solo dei letterati ma anche delle donne, « da cui sovente dipende l'applauso come tante volte il destino degli uomini » (p. 80). Ma accanto all'abilità l'Arteaga rivela un'altra dote, il buon senso: nell'esaminare — come si propone — il modo con cui il Metastasio

due tomi. Ne apparvero presto altre, fra cui quella veneziana del 1785 in tre tomi, e fu presto tradotta in altre lingue, in tedesco nel 1789 (Lipsia); a proposito della quale ultima traduzione il Valbuena Prat si chiede, nella sua *Historia de la literatura española*, se l'abbia vista Wagner.

¹ Si veda la *Historia de las ideas estéticas en España* nell'edizione citata, alle pagine 358-359 del tomo III.

² Sono le pagine 78-176 dell'edizione di cui ci serviamo, cioè la prima.

³ A proposito del Brasile ci ricorda un aneddoto curioso: « Bouginville racconta ne' suoi viaggi, che in San Salvatore Capitale degli stabilimenti portoghesi in America vide rappresentarsi un'opera del medesimo poeta, nella quale un Prete zoppo e vecchio regolava l'orchestra, e i Mulati erano i suonatori e i cantanti. Questo racconto non ci fa egli venir in mente Venere in mezzo alla fucina de' Ciclopi? ».

è giunto al suo clamoroso successo (la sola maniera di rendere utile ed istruttiva la critica di un grande autore — precisa al riguardo — è « di tesser la storia de' suoi pensieri con l'indicar le strade battute da lui nella carriera del gusto » a vantaggio dei successori, perché li possano evitare), lo studioso sostiene preliminarmente che « dovendo Metastasio comporre per musica sarebbe una ingiustizia il giudicarlo con altri principj, che con quelli, che esigono le composizioni di cotal genere » (p. 81), anche se poi, intrapresa l'analisi, la svolge con una schematicità palese — difficile da evitare, del resto, nell'atmosfera settecentesca —, e cioè secondo lo stile, la orditura, la filosofia e l'affetto: cioè i quattro elementi che, a suo parere, « spiccano a meraviglia negli scritti del celebre allievo del Gravina » (p. 82) e che sono (sempre a suo parere) « le leggi, che distinguono il melodramma dalle altre produzioni teatrali ».

Il rileggere queste pagine dell'Arteaga costituisce un diletto, oltre che un modo sicuro per arricchire le idee sulla storia della critica teatrale del Settecento, e, insieme, per ricevere una conferma intorno alla modernità della visione estetica di quell'illustre gesuita.

Lo « stile » del Metastasio è tale, secondo lui, che « vi par quasi che le parole siano state a bella posta inventate per inserirsi dov'ei vuole, e della maniera, che vuole. Nessuno meglio di lui ha saputo piegar la lingua italiana all'indole della musica ... niuno meglio di lui ha conosciuto l'indole dell'opera in musica accomodando lo stile lirico alla drammatica in maniera, che né gli ornamenti dell'uno nuocono punto all'illusione dell'altra, né la naturalezza di questa suppone al pittoresco di quello »; il tutto con ogni accortezza, per esempio con quella che le « comparazioni » stanno non nel recitativo ma nelle ariette, « quando la musica vuol calore o imagine », riuscendo tutte « di un'aggiustatezza, varietà e bellezza sorprendente » (pp. 83-90, passim). L'Arteaga si dilunga in queste considerazioni sullo stile confortandole con ampie citazioni di testi metastasiani che confermerebbero la capacità del poeta di avere la « pieghevolezza » di Ovidio, la « eleganza » di Virgilio, il « fuoco » di Omero, la « foga » di Lucano, cioè il suo stile morbido e il suo ritmo facile e allo stesso tempo non « soverchiamente numeroso », il tutto con « una mischianza felice de' suoni nell'ordine e combinazione di sillabe », che sono poi le qualità che si richiedono nelle poesie musicali.

La « orditura » nel Metastasio è il trionfo — sempre secondo l'Arteaga — della « verità » (contro le favole del dramma musicale precedente al suo) e della « sensatezza », con allo stesso tempo la vittoria della « filosofia » sulla « immaginazione » e sul « pregiudizio », con la cura della « precisione » e, in contrasto con le lungaggini dei cinquecentisti e con gli adornamenti dei moderni francesi, con la co-

stante « azione, che è l'anima del teatro, e la quale sola ha rendute durevoli molte produzioni per altri versi ridicole » (p. 94).

Attribuiti al Metastasio pregi assoluti dal punto di vista dell'arte, e relativi dal punto di vista del dramma, l'Arteaga trova in lui una « dote rilevantissima » nella « filosofia »; e non già quella filosofia polverosa, che conforta tanti e tanti della perdita del senso comune con l'acquisto di una dotta e orgogliosa ignoranza, ma quella « arcana e divina », che si impadronisce « di tutte le facultà dell'umano sapere » per inculcare la verità con l'eloquenza e con l'armonia. E l'Arteaga parla a ragion veduta della verità, perché attribuisce al Metastasio doti eccezionali (mai possedute — come le possiede lui — da nessun poeta drammatico né antico né moderno) di rappresentazione della virtù, com'è documentato dai suoi Tito, Regolo, Platone, Temistocle (quel tal Temistocle « che, se fra noi si desse un *ostracismo poetico*, come presso ai Greci era in uso l'*ostracismo politico*, correva rischio di esser di nuovo scacciato dai confini della poesia non altrimenti che il Temistocle di Atene lo fu dai dominj della Repubblica », p. 96), e altrettanto eccezionali doti di « sentenziale », un sentenziale naturale e tempestivo, lontano tanto da quello di Seneca (che appare all'Arteaga come un alunno appena uscito dal liceo) quanto da quello dei francesi (che secondo lui inseriscono « squarcj d'insipida metafisica in ciascuna scena »). E a conclusione del tutto è la dichiarazione che « Metastasio è decisamente (né se ne sdegni il Petrarca) il primo poeta filosofo della sua nazione » (prima però di chiudere il suo discorso sulle doti « filosofiche » del Metastasio, l'Arteaga si indugia ad attribuirgli, anche stavolta in misura singolare, da una parte « l'arte della decorazione teatrale » e dall'altra il buon senso nella cautela dell'uso dei colpi di scena, buon senso che lo induce a preferire la monotonia dell'azione all'insensatezza di « costringere un Protagonista a morir cantando sulle scene a guisa di cigno » (p. 100)).

Ma tutti questi elogi sullo stile, sulla trama e sui concetti del dramma metastasiano impallidiscono davanti agli elogi che l'Arteaga fa dell'« arte di muovere gli affetti » del poeta. Anche qui appare un Arteaga pronto a togliere il primato ai francesi: coloro — e sono pochi — che contrappongono al Metastasio il Racine — magari preferendoglielo —, farebbero bene a prendere nota che se la tragedia « è fatta per appagar la ragione, e il cuore », « l'opera, non iscompagnandosi mai dalla musica, dal canto, dalla danza, e da gran decorazione, ha per oggetto il piacere non meno che alla ragione, all'orec-

chio, e all'immaginazione» (p. 112). C'è pertanto una netta differenza di modo nell'azione della tragedia e del dramma in musica, ma il fatto è che il Metastasio è incomparabile poeta tanto nella parte lirica quanto in quella patetica, le cui «inflexioni» l'uomo di gusto può conoscere, ma soltanto «il genio» può trovare. Genio è poi il Metastasio soprattutto nel portare in scena l'affetto per eccellenza, l'amore, in un ammirevole equilibrio fra i due estremi — inapplicabili al teatro — dell'amore «troppo spirituale e chimerico» dei tempi antichi (fino al platonismo del Rinascimento) e quello «troppo sconcio, ed abietto» dei tempi successivi: nel Metastasio gli uomini «ritrovano la vera copia dell'originale che hanno dentro di sé», e le donne vedono «la possanza sorprendente della bellezza, e l'ascendente del loro sesso»; il Metastasio è insomma

«leggiero come Anacreonte, delicato come Tibullo, insinuante come Racine, conciso e grande come Alceo. Egli accorda coll'armonia della greca lira i caratteri romani, l'urbanità francese, e l'italica sensibilità» (pp. 101-123 passim).

La conclusione di tali elogi al Metastasio è un'ulteriore affermazione, fatta nel nome del nostro poeta, della visione estetica dell'Arteaga, che precorre in modo suggestivo la visione estetica romantica, dell'unicità dell'arte. Inserendosi, e sia pure di mala voglia — giacché osserva che certi confronti sarebbe meglio evitare che fossero fatti —, in una polemica fra l'irlandese Sherlock e l'abate Zorzi su chi fosse superiore, fra l'Ariosto e il Metastasio, con una lunga serie di considerazioni il gesuita spagnolo attribuisce la palma al poeta settecentista perché «soddisfà nel medesimo tempo a più facoltà dell'uomo ..., rinforza, e riunisce il piacere di tutte le Belle arti» (p. 125), concilia e risolve difficoltà molteplici di poesia, di teatro e di musica, cosicché l'Italia gli è debitrice, come a nessun altro suo poeta, «di quella perfezione alla quale giunsero nella trascorsa età e nella presente le arti del canto, e della composizione» (p. 127). E poiché sono, «la poesia e la musica, come il testo d'un'orazione, e il commento», l'Arteaga vede nel Metastasio colui che ha resa possibile la grandezza di tanti musicisti, giacché egli è come quel «valente architetto» — ricorrendo a un paragone con altra arte — che mette disegni così belli a disposizione del costruttore di un palazzo, che costui «sentirà svegliarsi in lui le idee sublimi del Bello» (p. 128).

Rilasciando questo attestato di ottima condotta a Metastasio, l'Arteaga si sente in diritto di fargli anche degli appunti, «per amore

del vero», in nome dello «entusiasmo» che ha mostrato per lui. E il primo appunto che gli vuol fare, di carattere linguistico — che il Metastasio non abbia adoperato il toscano — finisce per non esserlo ..., giacché lo scrittore lascia esplicitamente il giudizio su certe espressioni del Metastasio (come «svenare gli affetti») ad altri, che poi egli finisce per accusare pure di «pedanteria ridicola» giacché vituperano il Metastasio «per non aver fatto uso dell'unquanco, del più, del chente, e di simili altre leziosaggini dell'antico parlar fiorentino»: in un paese di tanta varietà linguistica, nello spazio e nel tempo, come l'Italia, — commenta l'Arteaga —, «non può così di leggieri condannarsi un Autore per ciò solo, che non abbia scritto secondo la Crusca», e la posterità perdonerà volentieri a quel poeta qualche neo di stile e di lingua grazie agli affetti che egli le infonderà nel cuore; «il genio a ciò far destinato [cioè a fissare la lingua italiana viva e a renderla comune a tutti, come l'Arteaga riporta dal Bettinelli] sembra esser Metastasio» (pp. 130-138 passim). Anche il secondo appunto, o, per essere più esatti, il secondo quesito, che l'Arteaga solleva intorno al poeta, non implica un giudizio esplicitamente sfavorevole. Se il Metastasio abbia imitato altri (e si citano De la Mothe e Racine, Corneille e Zeno, ecc.) inopportuno, e se il Metastasio sia da criticare a questo riguardo, egli lascia decidere ad altri: a lui il poeta non sembra criticabile per il fatto che abbia presa «l'arte di intrecciar gli accidenti da Calderon Autore, ch'aveva tra i suoi libri, e che a ragione veniva da lui stimato moltissimo a confusione di tanti saccenti, i quali intieramente lo dispregiano senza averlo neppure veduto». È vero che alle volte il Metastasio ha «portata l'imitazione fino ad involar le parole stesse nonché i sentimenti; ma generalmente parlando, egli ha l'arte di adattare i pensieri, che imita, dall'altrui genere al proprio, la qual cosa basta per dare agli oggetti imitati quell'aria di novità, che gli rende pregievoli». E da questa considerazione riguardante un poeta l'Arteaga passa a quella di natura generale, che l'imitazione è naturale e fatale, di tutti i tempi, e che ormai a sua volta l'arte stessa del Metastasio è imitata da altri (pp. 139-140).

Il difetto metastasiano invece, che appare il più grave all'Arteaga, e causa a sua volta di altri difetti, gli appare tale in nome, in sostanza, del buon senso e del buon gusto (pericoloso gli appare soprattutto per i giovani, che potrebbero essere condotti, dice esplicitamente,

« alla rovina del buon gusto »): « è quello di aver ammolito, anzi effeminato il dramma in musica introducendovi l'amore, e introducendolo in maniera poco conveniente allo scopo del teatro »: l'amore appare all'Arteaga non sempre indispensabile nel teatro del Metastasio, e foriero quindi di sconcertanti conseguenze. Che fanno « i languori di Barce accanto al sublime carattere di Regolo? Le debolezze di Serse rimpetto alla generosità incomparabile di Temistocle? Le fredde gelosie di Arbace in faccia all'indomito Repubblicano Platone? » E non è contro il buon senso l'aggiornamento (diremmo noi) sentimentale di un Alessandro, di un Ciro, di una Semiramide, che muoiono di languore come uno « sciolante zerbino allorché siede mezzo sdraiato sul sofà vicino a qualche ammorbidita fanciulla »?; « qual bisogno ci era di snaturar Polifemo per renderlo soprano del Teatro di San Carlo, o di quello di Argentina? » (pp. 140-149 passim). Da questo difetto ha origine un altro, « il sostituire tante volte lo stile dell'immaginazione a quello dell'affetto, e il preferire al linguaggio della natura gli sfoggiati ornamenti dello spirito », con conseguente rallentamento dell'azione e « sterilità dell'invenzione », e con inverosimiglianze di ogni genere: è cioè da lodarsi — come da parte sua è già stato fatto — l'uso che il Metastasio fa del sentimento d'amore, da biasimarsene però l'abuso. Il Metastasio, benché fosse (« per l'ingegno mirabile ..., pel favore dichiarato della nazione, per la protezione d'una Corte Imperiale, e pel gran numero di musicisti eccellenti ») nelle condizioni ideali per non indulgere ai gusti del pubblico e alle circostanze d'ambiente (come avviene invece così spesso nel teatro, per esempio nelle commedie del Chiari e nelle tragedie del Ringhieri), a incertezze e contraddizioni nel carattere dei personaggi, a ripetizioni estenuanti di tipi, al ricorso a stratagemmi poco naturali, ciononostante appare, anch'egli, macchiato dei soprari cordati inconvenienti (« chi legge quattro o cinque drammi del Metastasio può quasi dire di averli scorsi tutti quanti »; ecc.): insomma, c'è in quel drammaturgo italiano — sempre secondo l'Arteaga — un'evidente « imperizia di sceneggiare, la quale tanto nuoce alla illusione a motivo di non trovarsi giammai la ragione sufficiente di ciò che si vede ».

Né si dica che lo spettatore si sodisfa con un'arietta cantata: « siffatti ragionamenti, ammessi che fossero una volta, farebbero crollare quel buon senso e quella illuminata ragione, che dee per tutti guidare i lavori dell'ingegno. E qual diletto può guidare uno spettatore d'uno spettacolo, ove manchi l'interesse, e l'illusione? ... E come ottener l'interesse dove manca la persuasione, dove l'oc-

chio è in perpetua contraddizione col sentimento, dove la passione, che ne sarebbe l'effetto, manca di ragione sufficiente, che la produca? ». Da Orazio a Boileau, chiaro è il pensiero al riguardo. Né serve dire che anche gli altri hanno fatto come il Metastasio: questi, per essere grande com'è, è particolarmente pericoloso per i giovani, benché le sue mancanze siano « assai piccole in paragone dell'altre sue rarissime doti ».

E ora viene un giudizio che, andando al di là del Metastasio stesso, e per discutibile che sia — se lo è —, ci illumina ancora una volta sulla sicurezza di opinioni dell'Arteaga e sulla chiarezza delle sue visioni e, nel caso specifico, ci fa pensare, di riflesso, al De Sanctis incisivo giudice futuro del Metastasio. Si stia attenti — ci ammonisce il gesuita spagnolo — a non prendere il Metastasio a modello della tragedia, poiché « la sublime tristezza della tragedia ha tanto a che fare col carattere del dramma in musica quanto avrebbe la Romana madre de' Gracchi con una ballerina », e confonderle vorrebbe dire « guastarle entrambe »; la quale distinzione però — l'Arteaga si fa premura di precisare — non nuoce affatto ai meriti del « portentoso » poeta, così come la critica sulle opere di Virgilio, Omero, Corneille, Racine (coi quali è paragonabile, nel suo genere, il Metastasio) non sminuisce anzi aumenta la loro gloria. « Egli sarà sempre nume sovrano della sua nazione, e il primo poeta drammatico lirico dell'universo. La Grecia avrebbe divinizzato il suo nome, come già fece di quello di Orfeo ».

Al disopra, dunque, delle riserve e delle lodi, chiare ed esplicite le une e le altre, che l'Arteaga, pur consapevole dell'atmosfera di « intoccabile » in cui era il Metastasio nel suo tempo — anzi compartecipe di essa ma con bonario e intelligente distacco —, si rivela una interessante conciliazione fra i criteri tradizionali di un settecentista che palesemente si compiace di un simbolo del suo tempo — come fu il Metastasio — e la lungimirante intuizione di un uomo che, allo stesso tempo, di tale simbolo si fa non un fine ma un mezzo, per tenersi chiaramente fedele a un canone che va al di là delle circostanze, estetiche e non estetiche; cioè al canone del buon senso. D'altra parte, inserendosi così decisamente nella rumorosa discussione settecentesca attorno al Metastasio, con un capitolo tutto per lui (e solo al Metastasio l'Arteaga dedicò un capitolo intero) delle sue *Rivoluzioni*, il gesuita spagnolo si è valso del Metastasio proprio per sottolineare e affermare ancora una volta la propria preveggente intuizione

unitaria dell'arte, in quella visione d'assieme — diremmo alla tedesca — di « Wort-Ton-Drama » che diventerà nell'Ottocento, nel passaggio dalla teorica alla realizzazione, il mondo creativo di un Wagner.

* * *

Non c'è da meravigliarsi che le considerazioni e la valutazione dell'Arteaga nei riguardi del Metastasio, soprattutto negli aspetti di esse meno favorevoli al poeta, suscitassero reazioni immediate da parte dei fanatici e ciechi suoi ammiratori ad ogni costo, in quel clima infuocato delle polemiche teatrali settecentesche nel quale notoriamente il Metastasio era punto di riferimento immancabile. Qualcuno di quegli ammiratori riprende l'Arteaga di passaggio e con le belle maniere, come Aurelio Bertola. Lo si rileva dalle *Osservazioni sopra Metastasio*¹ di lui: in un passo di esse, insieme al compiacimento per i riconoscimenti dell'Arteaga al poeta (« Quale meravigliosa destrezza, come ha già fatto giudiziosamente veder con esempi il sig. Abb. Arteaga^[2] nell'applicare a' varj movimenti di affetti varj metri, e varie orditure di strofe! », op. cit., p. 198) esprime la meraviglia che quel critico « non abbia osservato la differenza che passa » fra due arie metastasiane, « Talor se il vento freme » e « Del terreno nel concavo seno » (*Achille in Sciro*) (chiabrerisca e classicheggiante la prima, di « poeta padrone di sé »; contenuta negli esatti « confini che dal lirico separano il drammatico » la seconda), ritenendole « eguali esemplari di perfetta poesia musicale » e accordando « alla prima al pari che alla seconda il merito di quel ch'egli chiama ritmo facile senza essere soverchiamente numeroso » (op. cit., pp. 201-202); in un altro passo rileva che l'Arteaga « mostra sdegnarsi di alcune piccole allusioni » inopportune (secondo l'Arteaga) attribuite dal Metastasio ai suoi personaggi, allusioni che invece, secondo il Bertola, o non sono più che « vocaboli oggi indispensabili per ogni poeta », (come *Averno, Lete, Irene*), o non sono che allusioni formali, e son pochissime (tre o quattro in dieci tomi di poesie, op. cit., p. 220); in un

¹ Si vedano alle pagine 177-229 del tomo II delle *Operette in versi e in prosa* (Bassano 1875) — in cui ci sono anche lunghe composizioni poetiche *All'abate Metastasio e Versi al Sepolcro di Metastasio* —.

² Il Bertola rimanda al riguardo appunto al cap. XI delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*.

altro passo ancora condivide sì le considerazioni dell'Arteaga sul non sufficiente « decoro tragico » dato dal Metastasio alla vedova di Catione, ma non lo fa col rigore di lui; in altro passo ancora, infine, dissente dall'Arteaga nell'opinione che il Metastasio abbia preso da Calderón « l'arte d'intrecciare gli avvenimenti » (op. cit., p. 225).

Ma qualche altro di quegli ammiratori assume atteggiamenti aspri, irosi, contro l'Arteaga che si è permesso di fare, oltre che elogi, critiche all'idolo del secolo: tale è il caso di Andrea Rubbi. Questo gesuita erudito, curiosa figura di polemist, gallofobo di idee e di sentimenti (e in quanto tale difensore, per esempio, dell'Alfieri) ma gallofilo nello stile, autore di un *Parnaso italiano* in ben cinquantasei volumi (1784-1791), incrocia due volte le armi a difesa del Metastasio nei *Dialoghi tra il sig. Stefano Arteaga e Andrea Rubbi in difesa della lingua italiana* (Venezia 1786) e nei *Dialoghi tra il sig. Giovanni Andres e Andrea Rubbi in difesa della letteratura italiana* (Venezia 1787), tenendo presenti, dell'Arteaga, le *Annotazioni al Borsa sul gusto presente in letteratura italiana* e i primi due volumi delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Dei cinque che costituiscono il primo dei due volumi dei suoi *Dialoghi*, il Rubbi dedica al Metastasio uno intero, l'ultimo; e per arrivare ad esso dissemina i quattro precedenti di frecciate continue contro la visione che l'Arteaga ha del Metastasio, sia per negare quella che all'Arteaga pare la povertà della letteratura italiana nel genere epistolare¹ o in quello didascalico² (come nel primo dialogo, sulla *Letteratura italiana in genere*) o in quello lessicale³ (come nel

¹ All'asserzione delle *Annotazioni* dell'Arteaga, che definisce « incomparabile » la marchesa di Sevigné, il Rubbi ribatte con decisione e ironia: « Zeno ... Gaspare Gozzi ... Attendete, mio signore, quelle [intendi: le raccolte di lettere] di Metastasio, e saran le migliori di tutte, appunto perché scritte senza intenzione che si stampino. Io ne ho lette moltissime, e vi dirò che non hanno la monotonia della passionata Sevigné, né la metafisica arguta ma continua di madame de Leuclos, né l'acutezza simmetrica delle galanti di Fontanelle » (op. cit., p. 32).

² Alle limitazioni fatte dall'Arteaga al riguardo, subito dopo quanto ha detto intorno al genere epistolare, ribatte il Rubbi: « Per altro, se si ha illazione analogica, io sarò costretto a temere che i nostri Bettinelli, Bondi, Parini, Mazza e perfino Metastasio non siano traduttori di altrettanti francesi Boileau, Voltaire, Dorat, Rousseau il Vecchio, e Quinault ».

³ All'asserzione dell'Arteaga delle *Annotazioni*, che l'italiano è forse più ricco del francese, ma che il francese si esprime con maggior dovizia di vocaboli, il Rubbi ribatte che la ricchezza di una lingua nasce non dalla moltitudine delle voci ma da quella dei classici, e aggiunge: « Così voi dovrete correggere voi stesso

secondo dialogo, sulla *Lingua italiana*), sia per cogliere lo spagnolo in contraddizione — o almeno così pare a lui —¹ (come nel terzo dialogo, sulle *Contraddizioni*). Il dialogo quinto, sul *Metastasio*, vuol essere una demolizione, parola per parola, delle critiche dell'Arteaga al poeta. Incominciando con l'apparente compiaciuto riconoscimento del « giusto elogio di quel filosofo e poeta del cuore umano » fatto dall'Arteaga in ben quarantacinque pagine della sua esposizione (« coll'analisi del suo spirito voi gli fermaste in capo la sua corona », riconosce il Rubbi fra l'altro allo spagnolo), il Rubbi distrugge poi subito tale riconoscimento con la precisazione che l'elogio è annullato dall'Arteaga stesso per il fatto che lo dice steso in seguito all'entusiasmo², tanto più che « altrettante quarantacinque pagine appunto ch'io leggo appresso, si allontanano assai dal primo entusiasmo che vi comprese ». L'Arteaga parla di « vizi » in *Metastasio*? Macché « vizi », ribatte il Rubbi: si tratta tutt'al più di « nèi », del resto già cancellati — precisa — dalla « apoletica dissertazione » del Calzabigi. Quello però che soprattutto lo sorprende e lo indigna nell'Arteaga è l'accusa, al *Metastasio*, di avere « ammolito, anzi effeminato il dramma in musica introducendovi l'amore ». Neanche per sogno ...: « La storia somministra a *Metastasio* gli eroi; e gli annali del cuore le lor passioni ... O precetti, o assiomi d'amore, in quanti modi v'introducete con *Metastasio* nel cuore umano! Chi rifiuterà d'amare con leggi sì ragionevoli? ... Io non veggo nel sistema di *Metastasio*, che un'unione

là dove avete osato di correggere *Metastasio*, che ha detto, *svenar gli affetti ... opprimere in seno la fiamma adorata del cuore ... tu sei l'ornamento de' miei sudori ... quel segreto è un arcano ... riandando l'idea ... troncato il canape reo dei legni*. Povero *Metastasio* emmendato anche nella lingua da uno straniero! egli che ancor negli estremi suoi giorni era studiosissimo della propria lingua. I suoi scrupoli in tal materia si stendeano fino alla più minuta ricerca delle voci » (e a questo punto consiglia l'Arteaga di andarsi a rileggere le già da noi ricordate *Osservazioni sopra Metastasio* del Bertola).

¹ All'asserzione dell'Arteaga delle *Annotazioni*, che gli italiani avrebbero fatta « pochi progressi nella lirica chiamata icastica », il Rubbi rimbecca: « E non avete voi detto alla pag. 102 *annot. che l'Italia in poesia ha avuto in ogni secolo un qualche uomo grande per guida, riconosciuto da tutta la nazione per tale, Petrarca, Ariosto, Tasso, Chiabrera, Marini e Metastasio?* ».

² « Voi dunque avete servito più all'eloquenza, che alla verità », giacché « con entusiasmo » si lodano i grandi e i conquistatori, « pieni più di vizj, che di virtù », mentre « un gran filosofo, un gran poeta, un gran letterato, tra le ceneri della tomba, rigetta l'entusiasmo, e vuol la semplicità nelle lodi dell'oratore ».

dell'amore colla felicità, perché è unione d'amore colla ragione ... ». Insomma, il fatto che l'Arteaga abbia parlato di « entusiasmo », a proposito dei propri giudizi sul *Metastasio*, ha proprio indispettito il Rubbi, che glielo dice chiaro e tondo in faccia: « Perdonatemi questo sfogo oratorio in vista d'un uomo che mi avete lodato *con entusiasmo*. L'ho creduto un dovere, dopo che voi avete osato di proferire, che il *Metastasio ha ammolito ... teatro* »¹. Delitto di lesa maestà, insomma, quello dell'Arteaga!

Tali idee del Rubbi hanno, almeno, il pregio della chiarezza, che altre sue idee invece non sempre hanno. Rifacendosi alle considerazioni delle *Rivoluzioni*², che il teatro permette cose che la verisimiglianza non permette, il Rubbi ribatte infatti a un certo punto che « il poeta che si lega alla storia non è poeta. Suo dovere sia il verisimile, non il vero »; rifacendosi poi alle considerazioni dell'Arteaga, sull'uniformità degli svolgimenti delle azioni nel *Metastasio* (accusato cioè di « scarsità dell'inventore »³), il Rubbi, dopo di aver lodato il *Metastasio* come « molteplici inventore e vario in cose quasi sempre uniformi », aggiunge: « Il vario nell'unisono crea il meraviglioso. Bel poeta saria stato il *Metastasio*, se avesse avuto *scarsità nell'invenzione!* »: lasciandoci il sospetto che, pur di comportarsi da Bastian contrario nei riguardi dell'Arteaga, sia pronto anche a giocare sulle parole e sui concetti. E non gliene passa mai una, sia che si tratti della ricognizione⁴, sia dello « sceneggiare »⁵, sia di quella che potrebbe essere la graduatoria dei valori delle varie opere metastasiane⁶;

¹ Cita tutto il brano dell'Arteaga, da noi riprodotto a p. 84, alle righe 1-3.

² Sono a p. 163 dell'edizione del 1785.

³ Sono a p. 166 dell'edizione di cui sopra.

⁴ Secondo l'Arteaga il *Metastasio* ricorrerebbe alla ricognizione « per vie poco naturali, anzi romanzesche »; e il Rubbi ribatte che essa deve avvenire all'ultimo atto del dramma, altrimenti « voi potete chiudere ogni teatro ».

⁵ L'Arteaga trova nel *Metastasio* « imperizia di sceneggiare »; che se così fosse, commenta il Rubbi, « si canterebbero al più le sue ariette in qualche gentile adunanza di musica; il resto all'oblio »; e aggiunge che « a tutte queste deboli accuse ha risposto il Bertola in quella sua aurea operetta *Osservazioni sopra Metastasio* ».

⁶ Al Rubbi non basta che l'Arteaga abbia posto l'*Attilio Regolo* fra i drammi « eccellenti », ma protesta che esso fu « il dramma più caro » per il *Metastasio* stesso; e si sdegna che l'Arteaga fra l'altro abbia posto la *Didone abbandonata* accanto al *Giustino*, « tragedia dall'autore sempre rifiutata, come parto informe di quindici anni ».

e la conclusione del Rubbi è che il Metastasio non ha bisogno di apologisti, che si difende da solo, e che comunque « i molti vizj di minor conto che voi [intendi: l'Arteaga] gl'imputate (ma quali sono...?), li lascio all'esame e alla decisione delle colte e virtuose donne d'Italia, che da lui riconoscono tanto profitto nel sistema del cuore e della vita socievole » (anche il Rubbi è dunque pienamente partecipe dell'atmosfera settecentesca, sull'importanza dell'opinione delle donne; cita anzi l'affermazione del Rousseau, essere, le donne, i giudici naturali dei propri meriti). Né si accontenta delle proprie capacità di pensiero e di critica nel polemizzare con l'Arteaga (che a un certo punto prega di perdonare « qualche errore ne' prototipi » di quell'Italia che tanto lo « ha beneficato »), ma chiama in loro aiuto, in una *Aggiunta di testimonianze*, quelle di altri letterati del tempo: di Clementino Vannetti, che nella sua « libera » versione del *Ciclope* di Teocrito ha osservato che certe « galanti e raffinate » espressioni di Polifemo, rimproverate dall'Arteaga al Metastasio, sono prese da Teocrito stesso¹; di Aurelio Bertola, che nelle già citate *Osservazioni sopra Metastasio* ha fatto notare all'Arteaga le difficoltà d'ambiente in cui il Metastasio ha dovuto scrivere le proprie opere, intese necessariamente a soddisfare certe esigenze della corte (quindi con travestimenti, anonimati, ecc.), e l'impossibilità, per il poeta, di « eseguire una totale riforma nel sistema drammatico »; del « Giornale di Pisa », che ha ricordato all'Arteaga una sua propria considerazione — a proposito del Metastasio stesso —, che un poeta « non dee imbarazzarsi gran fatto dei cicalecchi dei critici, che gli si oppongono ».

A tirar le somme, risulta che le polemiche degli eruditi italiani del tempo dell'Arteaga contro di lui — quali appaiono da questi richiami e dagli altri che qui non si fanno perché sostanzialmente nulla aggiungono — hanno lasciato in realtà il tempo che hanno trovato — al di là delle osservazioni sensate, e delle aggiunte, e dei chiarimenti che possano aver recato in problemi specifici o episodici —, mentre l'intelligenza di giudizi e l'obiettività di valutazioni dell'Ar-

¹ E anche in questo caso le obiezioni del Rubbi non eccellono per indipendenza e distacco di giudizio, a meno che si voglia ammettere che le espressioni metastasiane in questione cessino di essere inopportune — se lo fossero — per il solo fatto che furono già usate da Teocrito.

teaga hanno superato le circostanze di tempo e di luogo in cui si sono manifestate, tanto nei riconoscimenti quanto nelle limitazioni da lui poste all'opera del poeta¹.

* * *

Anche Antonio Eximeno si occupò molto del Metastasio tanto nella sua opera più famosa, *Dell'origine e delle regole della musica*² quanto in un'altra delle più notevoli, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso à un magisterio de capilla vacante, ricogidas y ordenadas por...*³. Dissertando, nella prima di tali opere, « della rinnovazione della musica », e precisamente *della poesia volgare e del teatro moderno* (libro III, cap. 2)⁴, quest'altro illustre gesuita, dopo di avere espresso il parere che « la moderna cultura delle lingue à potuto bensì perfezionare la Poesia nelle altre sue proprietà, quali sono la sublimità de' pensieri, l'invenzione e la espressione delle immagini, e delli affetti », aggiunge che « anche la lingua italiana, come si vedrà nel seguente articolo, è stata adattata dal Metastasio alle più delicate inflessioni del canto »⁵. E quando poi sottolinea che dopo Dante è sempre comparso, in Italia, di tanto in tanto « qualche genio singolare per la Poesia », rincalza: « Ma il ricondurre questa alla sua vera origine, che è il canto, è stato dalla natura riservato per il grande Metastasio »⁶ e poi continua:

« questo Genio divino à rinnovata la forza dell'espressione, e la soavità della lira greca con tal maestria, che basta aver letto una volta i suoi Drammi per sentire

¹ Nel recente pregevole libro *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano* (Firenze 1960) di Paola Berselli Ambri si può leggere (p. 86) un curioso giudizio sull'Arteaga, che secondo tale studiosa sarebbe « noto soprattutto per le sue polemiche con il Rubbi »!

² Teniamo presente di essa l'edizione romana del 1774.

³ Teniamo presente di essa l'edizione madrilena del 1872.

⁴ Nel capitolo precedente a questo, dedicato allo « stato presente delle lingue dell'Europa », l'autore aveva esposto i motivi per cui la lingua italiana gli sembra la più musicale, seguita — a proposito della musicalità — dalla spagnola.

⁵ Op. cit., libro III, p. 420. E segue questa considerazione: « Nel rimanente la suddetta cultura non è giunta a dar a veruna lingua le inflessioni necessarie per formare il vero ritmo ».

⁶ Eccoci dunque a un altro settecentista per il quale non solo si può richiamare quello che sarà il trinomio « Wort-Ton-Drama », ma si può dire che il « Ton » è senz'altro l'origine della poesia.

rinnovate nell'anima le ferite solo con sentir mentovare l'*Artaserse*, la *Zenobia*, la *Didone*, l'*Attilio Regolo*, il *Tito*, il *Catone*. Ma non basta, giacché accanto al riconoscimento al poeta c'è quello all'uomo probo: « Vi è però tra il Metastasio ed i Poeti greci la differenza, che questi usarono della lira per confermare gli animi nel vizio; il Metastasio si serve della dolcezza della lira greca per far amabile la virtù: l'amor filiale, l'amor paterno, l'amor coniugale, l'amor degli amici, l'amor della Patria, tutti sono per lui egualmente teneri e interessanti; l'istesso amor degli innamorati si fonda più nelle belle qualità de' cuori, che nelle attrattive dei sembianti; e si prevale spesso il Poeta di quella debolezza per rendere più illustre qualche virtù: così Zenobia sacrifica tutte le tenerezze d'amante a un semplice cenno del Padre ». In conclusione, il Metastasio è perfetto, ed è il modello ideale per l'imitazione: « Insomma, il Metastasio, questo caro figlio della Natura, à accordato insieme estremi, che niun Filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti umani. Il suo stile è chiaro, netto, e conciso, le parole piene di sugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell'animo. E quantunque il Metastasio non sia posto nella lista degli Autori del *Conciossiacosaché*, egli sarà non pertanto l'originale, che si proporranno ad imitare i Poeti filosofi. La sua rima è discretissima, ed esente di legge: i versi, in quanto lo permette la lingua, sono pieni di ritmo, e però facili d'adattarsi alla Musica. Se Anacreonte rinascesse, dubito che scrivesse in Italiano un'ode né più armoniosa, né più dolce di questa: = Oh che felici pianti! — Che amabil martir! — Perché si possa dir, — Quel core è mio. — Di due bell'alme amanti — un'alma allor si fà, — un'alma che non à — che un sol desio = ».

Accanto a tali apprezzamenti categorici e incondizionati c'è anche, da parte dell'Eximeno, qualche limitazione, una delle quali, che vuol forse essere — nell'intenzione dell'autore — di poco conto, appare come una delle più notevoli già lette nell'Arteaga, e che nell'atmosfera critica ed estetica di questi settecentisti, compartecipi — ma con intelligenza — dell'entusiasmo del loro tempo per il Metastasio, si è fissata come durevolmente valida:

« Sarebbe certo da desiderare, che gl'intrecci di molti Drammi non s'assomigliassero tanto fra di loro, e che non si sciogliesse tante volte il nodo colla medaglia. Ma tali difetti sono come le macchie del sole, che non oscurano punto il suo perenne splendore ». È una restrizione forte; ma è l'unica, giacché il discorso dell'Eximeno riprende in senso categoricamente positivo nei riguardi del Metastasio nell'articolo su *la musica*, là dove, attribuito all'Italia il merito di aver riportata, dopo la Grecia e Roma, la musica nel teatro, le attribuisce anche quello di aver creato « pur il genio poetico necessario per perfezionarla »: Apostolo Zeno fece decisamente un passo avanti in tal senso, mettendo a sua volta sulla buona strada il Metastasio che « ha posto i compositori di musica in quello stato, che richiede Orazio nel Poeta per comporre di gusto, si vis me flere, dolendum est — Primum ipsi tibi ... », dando così modo ai grandi musicisti del secolo (Pergolesi, Piccini,

ecc.) di portare la musica « al suo scopo, che è l'espressione de' più teneri affetti, e delle più violente passioni del cuore umano », e dando ancora modo che si formasse « quella divina scuola di Cantanti » i cui nomi vanno da quello del Farinelli a quello del Caffarelli. « Ora figuriamoci — conclude lo scrittore — uno spettacolo, quale si sarebbe potuto rappresentare in questo secolo, cioè l'Olimpiade del Metastasio posta in musica dal Pergolesi, cantata dal Farinelli, Raff, Cafarelli, Gizziello, Guarducci, e Guadagni, supponendo in questi, oltre all'abilità di cantare, il più eccellente portamento di Comica, con una orchestra composta de' più scelti Sonatori, e colla magnificenza di scene, abiti, illuminazioni, balli, e comparse, che fece godere agli Spagnuoli Ferdinando VI di gloriosa memoria nel teatro della sua Corte: a me pare, che un sì fatto spettacolo ci farebbe veder verificata la favola di Amfione, che colla Musica commuoveva i sassi ».

Gli ipercritici eruditi italiani, fanatici del Metastasio, come il Rubbi, avranno trovato da ridire anche in un'esaltazione fantasiosa e nostalgica come questa?

La presenza del Metastasio nel *Don Lazarillo Vizcardi* non è sempre così impegnativa come nell'opera più famosa a cui ora si è fatto cenno, ma l'Eximeno si riferisce al poeta ripetutamente anche in quest'altra opera, dimostrandoci di averlo sempre presente nell'esposizione delle proprie idee. Nel capitolo IV della seconda parte del *Don Lazarillo*, dedicato alla *Famosa escuela italiana de canto*, uno degli interlocutori, Ribelles, si vale del Metastasio come esempio nel formulare la domanda perché mai la voce umana faccia più effetto quando parla che quando canta (« Por cuál causa un drama, un aria de Metastasio hace en nuestros ánimos más impresión leída que cantada »); prima, nello stesso capitolo, il protagonista stesso del libro, Lazarillo, si era lamentato degli abusi che poetastri « remendones » e impresari di teatro senza scrupoli andavano facendo di lavori del Metastasio (per esempio della *Didone abbandonata*) per soddisfare i mali gusti del pubblico, con « inhumano sacrificio de la poesía y de las inestimables tareas de Metastasio » (e nel capitolo precedente, *De la diferencia entre la música vocal y la instrumental, y de la unión de entrambas*, lo stesso Lazarillo aveva riferito di essersi fatto venire da Roma « una serie de las más célebres óperas, que se hubiesen cantado en Roma, desde que Metastasio comenzó à dar a luz sus dramas »). E nel *Don Lazarillo* ci sono anche incondizionati elogi al Metastasio: nei capitoli III e IV della parte terza, dedicati rispettivamente al *Buen gusto propio de la música eclesiástica* y a *De los oratorios y dramas sagrados y del estilo lírico-musical*, dopo d'aver attribuito al Meta-

stasio il merito di aver canonizzato « en sus dramas, oratorios y cantadas ..., la alternativa de recitados y arias ... para todo género de dramas », e di aver sottolineata la capacità degli italiani di « entresacar ... del lenguaje poético otro puramente musical, con el cual à los buenos compositores de música se les vienen a la pluma las cantilenas » (dai cinquecentisti fiorentini in poi), ancora Ribelles tiene a rilevare che « en el siglo XVIII lo ha llevado a la última perfección Metastasio, el cual, con sus dramas, oratorios y cantadas, ha sido el despertador de los grandes genios músicos de su tiempo »¹; per la quale ammirazione per il Metastasio viene di rincalzo Lazarillo, il quale fa rilevare al suo interlocutore che, per far progressi nello stile lirico-musicale, sarebbe necessario che i poeti spagnoli « tomáran gusto a la lengua italiana, y se hicieran familiares las obras de Metastasio, porque así como los oradores de todas las naciones de la moderna Europa han procurado derivar à sus respectivas lenguas la elocuencia de los oradores griegos y latinos, del mismo modo no es fácil, ni tal vez posible, adquirir el estilo lírico-musical sin beberlo en su más copiosa y casi única fuente, cual es el Metastasio ». Lo scambio di idee dei due interlocutori con al centro il Metastasio non finisce qui: Ribelles fa notare infatti che l'unico dramma spagnolo scritto nelle condizioni ideali sopra sostenute è la *Adoración de los Reyes* di un altro dei gesuiti esuli in Italia (dove fu più noto proprio per lavori drammatici in italiano), Juan Bautista Colomé²; secondo Lazarillo poi dal Metastasio gli altri poeti dovrebbero apprendere anche a farsi un orecchio musicale e ad accompagnare « por lo menos en la imaginación los versos que compone para ponerse en música con alguna cantilena »; mentre invece secondo Ribelles dal Metastasio i poeti spagnoli devono apprendere solo lo stile, giacché « por lo tocante à

¹ L'espressione è ripetuta nel capitolo III della parte quinta (*Lazarillo y Ribelles vuélven a visitar à Don Diego*): « Metastasio ha sido el despertador del genio músico-dramático », con tuttavia la limitazione che, però, « no ha sido de los más fecundos poetas en variar los metros de sus oratorios y dramas ».

² Ribelles gli si era già riferito prima, per l'*Adoración de los Reyes*, aggiungendo che chi in Spagna potrebbe fare ciò che il Metastasio ha fatto in Italia è il Meléndez. E l'accostamento del Meléndez al Metastasio è ripetuto nel capitolo XVIII della parte quarta (*Método de enseñar la elocuencia de la música*), dove si ricorda di aver suggerito agli alunni — nell'intento di stimolare il sorgere anche in Spagna di opere lirico-musicali — di mettere in musica prima strofe del Metastasio e poi « letrillas » del Meléndez.

la forma y trama de los oratorios y dramas, no tenemos necesidad de mendigar modelos de otras naciones »¹.

Altrove (capitolo XI, sull'*Academia de canto en casa de doña Julia Martínez*) il Metastasio è presentato come il vero ... settecentista, che troveremo poi delineato con la nota incisività dal De Sanctis: le cantate di Achille vestito da pulzella alla corte di re Licomede (*Achille in Sciro*, musicato dallo Jomelli), eseguite dall'ospitante donna Julia al cospetto dei canonici suoi ospiti (che ella ha prevenuto di avere in casa solo musica profana, d'amore), riempiono di lacrime gli occhi di quei reverendi abituati a riempirsi di lacrime per Geremia e per San Pietro ...² Però il Metastasio non serve solo per le lacrimucce: serve anche a documentare (nel già citato capitolo I della parte quarta), con la *Didone abbandonata*, il dubbio se sia possibile rispettare le famose unità del teatro; serve, ancora, per documentare le difficoltà in cui si trovano alle volte uomini grandi come lui, come quando Ribelles (nel capitolo XVI della parte quarta, in cui *Expone Ribelles su nuevo método de enseñar el arte de la composición música*) ricorda di avere chiesto per scritto al Metastasio a Vienna un diretto aiuto per mettere insieme, oltre che una scelta dei suoi drammi e dei suoi oratori, un'antologia delle migliori musiche che le accompagnarono, e di averne avuto come risposta la precisazione che da Vienna non lo poteva fare perché in quella città egli Metastasio non aveva molte occasioni di udire tali musiche: risposta che il Ribelles attribuisce al timore del poeta di dispiacere a coloro che musicarono le sue opere, se avesse preferito uno fra i tanti.

Fatte pertanto le debite proporzioni nell'importanza che nel futuro avrebbero avuto le opere dell'Arteaga e quelle dell'Eximeno, si può ben concludere che anche quest'ultimo ha presente il Metastasio

¹ Il concetto sarà ribadito più avanti, nel capitolo I della parte quarta (*Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia*), e con per strumento lo stesso Metastasio, nel passo in cui si racconta che a uno spagnolo che, visitandolo in Vienna, esprimeva al famosissimo poeta di corte la meraviglia che ci fossero nella sua biblioteca tanti « poetas cómicos » spagnoli, il Metastasio rispose: « No os admireis, que en vuestras comedias hay mucho que aprender y admirar ».

² Ancora arie del Metastasio vengono scelte durante altre riunioni in casa di donna Julia, come al capitolo IV della parte quinta (*Academias de música en casa de doña Julia*), dove si canta l'aria di Timonte nel *Demofoonte*.

tanto nella sostanza quanto in aspetti particolari: il che è un'ulteriore conferma dell'interesse della cultura e del gusto di quei gesuiti per il simbolo del nostro primo Settecento poetico.

* * *

Nel famoso *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* (1778-1881) di Javier Llampillas, il protagonista di una nota violentissima polemica coi letterati italiani del suo tempo, che gli appaiono ingiusti svalutatori del teatro spagnolo, il Metastasio non ha una posizione centrale: all'autore serve di più il Goldoni, al cui nome e a quello del Metastasio il Llampillas molti altri aggiunge per ricordare drammaturghi italiani che riformarono il teatro nazionale valendosi di quello spagnolo. Tale difesa del teatro spagnolo avviene soprattutto nella Dissertazione VIII del tomo IV della parte seconda del *Saggio*, in particolar modo nell'undicesimo dei sedici paragrafi di essa, inteso a sostenere che *La ricchezza d'invenzione profusa dagli Spagnuoli in tanti componimenti drammatici, arricchì il Teatro degli Stranieri*. Iniziandosi con la precisazione del contrasto fra le opinioni del Ceva (detrattore del teatro spagnolo in *Dell'arte poetica* e nelle *Memorie di alcune virtù del Signor Conte Francesco di Lemene con alcune riflessioni sulle sue poesie*) e del Riccoboni (elogiatore del teatro spagnolo « modello de' teatri delle altre nazioni » nelle *Riflessioni storiche sopra i diversi teatri dell'Europa*), la Dissertazione, nel passare poi in rassegna i contributi che gli autori italiani avrebbero ricevuto da quelli spagnoli, e i loro lamenti sul miserevole stato o sulle disavventure del nostro teatro, sottolinea a un certo punto che

« non sono men giusti i lamenti del Cesareo Poeta il sig. Ab. Metastasio, a vista della misera strage, che ogni giorno si fa in Italia de' suoi elegantissimi drammi », e fa poi notare: « E che? forse il nuovo Sofocle Italiano il sig. Ab. Pietro Metastasio ha guardato con occhio sdegnoso i componimenti de' Poeti Spagnoli? Si è forse egli vergognato di esser colto coi libri del Vega, del Calderón, e d'altri nostri drammaturghi alle mani, e di dar loro distinto posto fra i più celebri che formano la sua libreria? Lo dicono quelli, che hanno avuto la sorte di trattare dappresso questo immortal Poeta; ed essi, come io da taluno ho inteso, confessano, che il Metastasio manifesta sempre mai un'alta stima de' nostri Poeti, né si vergogna di confessare d'averne profittato dello studio fatto sopra i loro drammi ». Peccato per il Napoli-Signorelli che si rifiuta di ammettere che il Metastasio volesse dedurre qualcosa dal Calderón: « Troppo fino è il gusto » del Metastasio — prosegue il Llampillas — « perché egli imiti il Calderón e altri spagnoli ove

eghino sono degni di riprensione », ma come si può dire che in essi « non ci sia del buono? » Pare quindi al Llampillas che non ci sia da meravigliarsi se si dica del teatro del Metastasio ciò che il Quadrio disse del teatro di altri: « Non è maraviglia, se molti bei pezzi degli spagnoli furono con niuna, o con poca riforma trasportati agli stranieri teatri. »

Anche nelle polemiche suscitate dal *Saggio* ritorna il nome del Metastasio: è notevole quanto lo riguarda nell'ultima delle *Lettere dei sig. Abati Tiraboschi e Bettinelli con le risposte del sig. Ab. Llampillas intorno al Saggio Storico-Apologetico della Letteratura spagnola del medesimo, da servire di continuazione del medesimo saggio* (Roma 1791). La lettera è un attacco particolarmente aspro contro il Bettinelli, il cui scritto è accusato non solo di difetto di logica (accusa estesa dal Llampillas a tutte le opere di quell'erudito italiano) ma anche di mancanza di sincerità, con fra l'altro il rimprovero al Bettinelli di avere artatamente messi insieme due giudizi del Llampillas (uno su Dante, Petrarca, Boccaccio e l'altro sul Metastasio) che non sono insieme nel testo del *Saggio* (prima dissertazione della parte seconda) — che distano anzi fra di loro di ben ventun pagine —, in modo da dare all'elogio del Metastasio un tono di svalutazione dei tre grandi trecentisti che non è nel Llampillas, il quale chiude chiedendo al Bettinelli: « Ora mi dica: pensa ella, che questo elogio del Cesareo Poeta sia fuor di luogo, dove da me vien collocato, come comparisce dove ella lo ha trasportato con la solita sincerità? »

Benché siano sparsi nel « mare magnum » degli scritti del Llampillas, questi richiami al Metastasio assumono un'importanza specifica, sia per il riconoscimento senza limitazioni della sua grandezza, sia per lo strumento — che il gesuita spagnolo se ne fa — per richiamar l'attenzione su ciò che più gli preme: il teatro nazionale¹.

* * *

Il critico dai giudizi più contrastanti sul Metastasio, fra quei gesuiti, fu senz'altro Juan Andrés, nella già ricordata monumentale opera *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*. An-

¹ Intorno alla difesa, a lancia in resta, del teatro spagnolo, e, in esso, del Calderón, fatta dal Llampillas, si veda il nostro scritto su *Calderón nella critica spagnola del Settecento* (in « Filologia Romanza », V - 1955 -, pp. 20-66).

ch'egli fece montare su tutte le furie — e, mette conto di dire, con più ragione che l'Arteaga — la schiera dei fanatici del Metastasio, con alla testa il Rubbi. Questi, a proposito dei giudizi che l'Andrés pronuncia qua e là sul nostro poeta, nel sottolineare che allo scrittore spagnolo hanno già risposto per le rime « un letterato italiano », con tre lettere a Clementino Vannetti sull'Andrés, e Francesco Franceschi¹ (di quest'ultimo riporta il giudizio che « anche a questo scrutatore dell'universale letteratura [intendi: l'Andrés] parve Metastasio in molti luoghi minore del credito, che gode appresso quelli che il leggono, ed ascoltanlo dai teatri »), risponde ancora una volta con affermazioni del tutto generiche: « Metastasio avrà qualche neo, ma sarà sempre il primo poeta filosofo drammatico dell'Italia e del mondo. E' vano ogni sforzo di que' signori, che tentano accuse contro di lui » o con affermazioni che lasciano il tempo che trovano: « Ma Metastasio e Franceschi avran' sempre ragione ».

La presa di posizione dell'Andrés nei riguardi del Metastasio, riflettendo il frequente ondeggiamento di giudizi che è una delle caratteristiche dell'atmosfera critica settecentesca, fra l'attaccamento alla tradizione e il primo sentore del futuro, benché non sia documentato con l'abbondanza e l'insistenza di attenzione, nelle opere dell'Andrés, quali abbiamo sottolineato negli altri gesuiti illustri come lui, è degna di particolare interesse, proprio perché appare particolarmente perplessa e contrassegnata di contraddizioni.

* * *

IL GOLDONI. — La curiosità e l'interesse per il teatro del Goldoni furono notoriamente di tutt'altro genere che quelli per il teatro del Metastasio: il tono di tale teatro, dalle apparenze sommesse e discrete, l'assenza dell'accompagnamento musicale, la più sottile (e quindi meno facilmente avvertibile) finezza psicologica, sono elementi suscettibili di una minore eccitazione di consenso o dissenso. E infatti il teatro goldoniano non divenne, nei paesi stranieri dove pure ebbe immensa fortuna, motivo di polemiche focose: diede lo spunto, tutt'al più, ad analisi parziali ed episodiche, a considerazioni casuali e mar-

¹ Si vedano le *Aggiunte di testimonianze* ai già citati *Dialoghi tra il sig. Giov. Andres e Andrea Rubbi in difesa áella lingua e della letteratura italiana* (1787).

ginali. E anche da parte dei gesuiti spagnoli operanti in Italia lo si esamina, in sostanza, in tale spirito, lo si discute e, quando se ne mettono in dubbio degli aspetti, lo si fa, di solito, con pacatezza¹.

La posizione dell'Arteaga nei riguardi del Goldoni è di riconoscimento dai punti di vista teatrale ed etico, e di misurata riserva da quello psicologico. Il Goldoni è tirato in campo nel cap. XII de *La belleza ideal*, a proposito del fatto che le « nazioni colte d'Europa », pur riconoscendo la superiorità di Shakespeare sui francesi, imitano questi e non quello (« hallando en sus producciones una naturaleza más conforme a la hermosura ideal propia del arte dramático »: siamo cioè ancora una volta a un'adesione totale ai principi neoclassici), affermando che

« por la misma razón el italiano Goldoni jamás conseguirá hombraarse con los Aristófanes, los Plautos, los Terencios y los Molières, no porque carezca de su mérito efectivo, así en la facilidad del diálogo y en tal qual imitación de la verdad, como en la circunstancia de haber sido el reformador del teatro cómico de su nación, sino porque no subo perfeccionar la naturaleza ni en el lenguaje ni en los hechos, contentándose con expresar los lineamentos exteriores y, por decirlo así, la superficie de los caracteres, sin profundizar en el verdadero conocimiento del hombre, cuya ciencia es tan necesaria al cómico como al escultor la anatomía ».

Tale limitazione fatta al Goldoni da parte di un uomo dalla mente aperta come l'Arteaga può parere, a prima vista, alquanto strana; ma si fa comprensibile, a rifletterci un momento, se si tenga presente che l'acutezza e, insieme, l'attenzione, dell'illustre gesuita si rivolgono più all'utilità di un'opera d'arte che al suo « contenuto » psicologico; e per questo stavolta egli si lascia sfuggire proprio una delle doti che la critica invece attribuisce al Goldoni e più apprezza in lui, cioè l'inesauribile sottigliezza dell'analisi psicologica.

Ancora più cauto dell'Arteaga appare — nei riguardi del Goldoni — l'Andrés. In *Dell'origine, progresso e stato attuale della let-*

¹ Dell'altro aspetto, pure di sostanziale differenza — nelle letterature iberiche — fra la reazione al teatro del Goldoni (sostanziale accettazione di esso così com'è) e a quello del Metastasio (sostanziale e spesso esplicito « adattamento al gusto » locale), per quanto riguarda non la critica su tale teatro, ma l'introduzione di esso sulle scene spagnole e portoghesi, si veda fra l'altro, dello scrivente, il saggio già citato alla nota 1 di pagina 71.

teratura si legge infatti che « il Goldoni ha recato qualche nome al teatro italiano; e le sue commedie se stare non possono a fronte delle migliori francesi, sono nondimeno le prime italiane, che abbiano meritata l'erudita curiosità degli stranieri; e il Goldoni è il comico italiano, che viene citato con onore dagli stessi Francesi » (ediz. cit., tomo II, p. 62). Un altro elogio viene fatto dall'Andrés altrove, però sempre a un Goldoni visto nell'ambito locale italiano e con una non positiva precisazione intorno alla facilità della sua attività di scrittore: « L'unico sommo che vantare possa l'Italia, è il celebre avv. C. Goldoni, il quale ha data più gran copia di commedie, che non doveva; ma quanto lontane ancora dall'eleganza e dalla delicatezza de' sentimenti di Terenzio, e dalla maestrevole arte e dalle finezze di Molière ». Questo preteso difetto dell'arte del limare, che l'Andrés rimprovera al Goldoni, sarebbe ancora quello che ha impedito al Goldoni di essere senz'altro grande, e non solo grande in un modo relativo:

« Se il Goldoni avesse studiato attentamente i buoni esemplari, se si fosse applicato con diligenza a polire e ripolire i suoi pezzi nell'invenzione e nello stile, né si fosse nojato sì presto della pena della lima; se più sollecitamente avesse seguite le leggi del buon gusto, non le opinioni volgari; se avesse ascoltato il giusto sentimento delle dotte persone, senza lasciarsi strascinare dagli applausi del popolo, potrebbe forse l'Italia vantare un poeta comico, che niente cedesse a' migliori francesi¹. Ma un altro giudizio ci rende perplessi sulla sicurezza di convinzione dell'Andrés al riguardo: poco prima² infatti, rammaricandosi della poco lieta — così la giudica — situazione della tragedia e, peggio ancora, della commedia in Francia, e della necessità che sorga un genio a sanare tale situazione, aveva aggiunto che anche in Italia « sfortunatamente pel teatro questo genio felice non è nato ancora, o non vi s'è applicato, e la commedia italiana non ha fatto molto più lieti progressi che la tragedia ».

Se l'interesse dell'Andrés per il Goldoni finisse qui, si dovrebbe concludere per una sostanziale distanza dalla comprensione che il nostro autore di teatro si merita. Ma nella stessa pagina l'Andrés si contraddice, affermando d'un tratto che

« naturalezza e verità sono due principalissime doti d'una commedia e comuni sono a quasi tutti i pezzi del Goldoni ». E ancora afferma più avanti³: « La commedia italiana non ha avuto un poeta che le desse celebrità, finché non è sorto

¹ Op. cit., t. II, p. 375.

² Op. cit., t. II, p. 373.

³ Op. cit., t. II, p. 402.

il Goldoni, che si fa leggere e tradurre dalle nazioni straniere, che il Voltaire chiamava il pittore della natura, e il degno riformatore della commedia italiana, e che molti altri stranieri commendano nelle loro lodi ». Ma ecco che altrove torna a sottolineare che il Goldoni « ha dato più gran copia di commedie che non doveva », e che « non ha studiato attentamente i buoni esemplari ».

Tali palesi alti e bassi nell'atteggiamento dell'Andrés nei confronti del Goldoni fecero ovviamente andare su tutte le furie il Rubbi, che con lui se la prese nei *Dialoghi tra il sig. Giov. Andres e Andrea Rubbi in difesa della lingua e della letteratura italiana* (1787), e precisamente nel secondo dei sei dialoghi, intitolato appunto *Commedia italiana, e Goldoni*. E per non dedicare, all'episodio polemico, più tempo di quello che esso si merita in una veduta d'assieme, ci limiteremo a osservare che l'Andrés, nella sua ondeggiante e malsicura valutazione del Goldoni, prestava più facilmente il fianco che l'Arteaga a quel bizzarro focoso difensore del teatro italiano.

Il capitolo II del libro III del *Dell'origine e delle regole della musica* dell'Eximeno prende di petto anche la situazione del Goldoni, esaltandola, insieme a quella del Molière, in chiave di inevitabile svalutazione — al confronto — del teatro classicheggiante settecentesco spagnolo. E' dunque curioso che, in atmosfera di settecentismo acceso¹, per compiacersi che il teatro classico ormai è fortunatamente — pensa l'Eximeno — in disuso (con l'implicito rammarico che sia rimasto vivo quello di Lope e di Calderón), questo erudito ricorra all'esaltazione del teatro di due paesi stranieri:

« La barbarie del secolo passato, oltre alle commedie di Lope, mise in istima presso agli Spagnuoli quelle sopra i Santi, nelle quali suol comparire il Diavolo cavalcando un Serpente di fuoco, e viene ad inquietare i Santi con ridicola impertinenza. Ma queste commedie sono oramai divenute in disuso, e solo si conservano in credito quelle di Lope, e del suo perfetto imitatore Calderon de la Barca. Il

¹ Ma non è sicuro delle sue idee al riguardo, l'Eximeno. Abbiamo mostrato in un altro nostro lavoro già ricordato, *Calderón nella critica spagnola del Settecento* (in « Filologia Romanza », 1955, n. 5, pp. 20-66), che anch'egli è un simbolo della tormentata contraddizione persistente in cui si dibattono questi eruditi settecentisti, fra l'inerzia della tradizione e il timido e pure significativo desiderio di sottrarsi ad essa con l'apporto di idee nuove, che di lontano preludono al romanticismo, fra l'incubo di quella che pare (all'Eximeno, fra gli altri) mancanza di rispetto alla religione degli « autos sacramentales » e delle sacre rappresentazioni, e il barlume di nuove luci nel campo dell'estetica.

Tartufe del Molière, e la *Serva amorosa* del Goldoni sarebbero nel teatro spagnolo reputate una freddura; questo però sul principio; che alla fine, siccome la nazione à fondo di buon senso, s'avvede, e mette da se stessa in ridicolo i suoi pregiudizi » (ed. cit., p. 427). E dopo d'aver detto ridicolo per gli stranieri il teatro francese passa all'italiano: « La nazione italiana in materia di teatro è singolare: ella sa distinguere, ed apprezzare il merito di una buona Comedia; ma poi applaude sul teatro le più stomachevoli improprietà. Si diletta sommamente de' personaggi mascherati; i quali in tutte le Comedie sostengono l'istesso carattere: Pantalone prudente, Arlecchino stordito, Pulcinella sciocco, Coviello intrigante; e siccome i personaggi sono sempre i medesimi, l'intreccio divien necessariamente triviale, e mal condotto. Tutto il merito di queste Comedie consiste nella Satira, e nella gran ciarla degli Attori. Il Goldoni à fatto tutto il possibile sforzo per informare il teatro della sua nazione: effettivamente le sue Comedie sono ben condotte e piene di buona morale. Il Pubblico le à intese con gusto, ma non per questo à lasciato la passione per Pulcinella ed Arlecchino. Sopra tutto in punto di macchine e di Magia si veggono sul teatro italiano cose, che atteso il gusto della nazione in altre materie, fanno trasecolare »¹ (p. 430).

Tale giudizio positivo sul Goldoni è confermato da un cenno del *Don Lazarillo Vizcardi*, al cap. I del tomo I, dedicato alla *Educación de Lazarillo y su afición a la música*: a proposito delle opere che fecero riflettere Lazarillo, fra le quali la *Cecchina* o *Hija buena*, con musica di Piccinni, sostiene che « la poesía di essa (que algunos creen ser del poeta cómico Goldoni) es de las pocas buenas que en este género tienen los italianos ».

Per il Llampillas, il Goldoni (le osservazioni sul quale sono nel corso della difesa — che egli fa — della Spagna e della sua letteratura, dall'antichità ai suoi tempi, nel *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*) ha un pregio e una caratteristica. Il pregio è di aver dato — così come con lui avrebbero dato il Maffei e il Quadrio — una giusta idea delle « sconce arlecchinate » (— come dice il Goldoni stesso nella Prefazione alle proprie Commedie, e il Llampillas la cita—) del teatro italiano che lo precede, nonostante i tentativi di molti di « regolare il teatro e di ricondurvi il buon gusto », accanto alle defor-

¹ E attribuisce ciò soprattutto ai ... diavoli: In Spagna c'è un diavolo in scena, dice, e in Italia ci sono legioni di diavoli . . . ; vi si rappresenta ancora perfino il *Convitato di Pietra*, « che è una Comedia spagnola piena di macchine e di Diavoli; la quale non si rappresenta più ne' teatri della Spagna ». È interessantissimo da leggere quanto è detto qui con tanta sicurezza.

mazioni del teatro spagnolo (deformazioni di cui la critica italiana si vale per gettare spregio sul teatro spagnolo anziché sul proprio...). La caratteristica invece, del Goldoni, è che, avvedutosi delle condizioni del teatro italiano, « intraprese lo studio dei nostri [intendi evidentemente: spagnoli] e si propose di seguire le tracce del famoso Lope de Vega ». E il Llampillas è palesemente compiaciuto che il drammaturgo italiano, come dice egli stesso nella Prefazione al proprio teatro, abbia cominciato tale difficile impresa con l'imitare le commedie spagnole d'intreccio e di sviluppo, ottenendo l'applauso del pubblico, e studiando, come Lope, « nel Teatro, e nel Mondo, ch'egli chiama i suoi libri »¹: sarebbe interamente riuscito « in sì nobile, e gloriosa impresa » (di seguire il teatro spagnolo) se il Chiari — e qui il Llampillas cita a sua volta dal Napoli Signorelli —, « non volendo secondare il sistema del Goldoni, non avesse forse impedito la cura radicale degli abusi ».

Comunque, la conclusione del gesuita spagnolo è che, se si confrontino le commedie del Goldoni con quelle, « che quasi per due secoli occuparono le Scene Italiane, non potremo non confessare, ch'egli, seguendo la scorta del Lope de Vega, fece risorgere in questo secolo la buona commedia italiana »². Ne possiamo dedurre che le opinioni del Llampillas dunque, espresse per attaccare il Tiraboschi e il Bettinelli, e in polemica con tanti altri, fra cui il Napoli Signorelli, danno comunque rilievo più ai meriti che ai difetti del Goldoni, anche se ciò avvenga nel quadro generale in cui lo spagnolo colloca i benemeriti italiani del teatro, cioè di essere, essi, tali appunto grazie e attraverso il teatro spagnolo. Quest'opinione, esposta qua e là un po' dappertutto nell'opera del Llampillas, si accentua e si fissa proprio quando essa parla del Goldoni: Lope e gli altri spagnoli hanno parlato male di Aristotele? — si domanda lo studioso — Ma anche i non spagnoli l'hanno fatto — si risponde —, e fra essi i due « celebri italiani ristoratori » del teatro, Zeno (in una lettera al Muratori) e Goldoni, i quali dicono chiaramente che bisogna tener conto delle

¹ Il Llampillas non tralascia di citare la categorica affermazione goldoniana: « Io però violentato da un genio, oso dir somigliante a quello di questo celebre Spagnuolo Poeta [intendi: Lope], e a un di presso seguendo la medesima scorta, ho scritto le mie commedie ».

² Tutto quanto è sopra esposto è della Parte II del *Saggio* ... (Genova, 1791), alle pagine 211-214 per il « pregio », alla pagina 231 per la « caratteristica ».

« leggi del Popolo » — come si esprime il Goldoni nella già ricordata Prefazione, dove ancora ricorda che « anche il gran Lope de Vega non si consigliava con altri Maestri, che col gusto de' suoi uditori » —.

E rifacendosi all'Eximeno, nel sottolineare le capacità e insieme il mal gusto del teatro italiano, il Llampillas riprende ancora una volta l'argomento per scrivere che « per due ben regolate comedie del Goldoni, o del sig. Conte Albergati che si espongono al pubblico, si vedono rappresentare cento stravaganti arlecchinate, e ridicole tragi-comedie » (come una « strampalatissima » *La scoperta del nuovo mondo fatta da Colombo*)¹.

* * *

L'ALFIERI. — Del gruppo dei gesuiti che più ci interessano, chi si occupò in modo più esplicito dell'Alfieri è ancora l'Arteaga. Oltre che accennare a lui qua e là nella sua opera, egli gli dedicò due lettere, una delle quali è molto nota, cioè la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla signora Isabella Teotochi Albrizzi intorno La Mirra tragedia del Conte Alfieri*²: la famosa nobildonna veneziana, allieva dell'Arteaga — sua allieva appunto nell'apprendere a sentire le bellezze dell'arte drammatica —, a scriverle tale lettera aveva ripetutamente incitato il Maestro³. E' uno scritto meritevole della notorietà che acquistò, e che conferma le qualità e le intuizioni dell'Arteaga anche in fatto di critica di teatro; doti che, riconosciute e sottolineate da un Wilhelm Schlegel⁴ — ed è senz'altro naturale da parte

¹ Op. cit., pp. 293-4. Non interessa qui seguire le infuocate e spassose polemiche suscitate dalle prese di posizione del Llampillas sul teatro spagnolo — contro critici e studiosi italiani — in libri e in riviste italiane dell'epoca. Fra tali riviste, un posto notevole ebbero le « Effemeridi letterarie di Roma » (che cominciarono la pubblicazione, è noto, nel 1772), che non mancarono di occuparsi ampiamente (lamentando la scarsità di spazio a disposizione ...), nel tomo XI (1782, alle pagine 42-43), del *Saggio* del Llampillas: a proposito della difesa, da parte di lui, del teatro spagnolo, vi si dice che egli ha avuto buon gioco col teatro, trattandosi della manifestazione « la più brillante della spagnola letteratura », nella quale però, poi, gli spagnoli non hanno più gran che avanzato « in una maniera, in cui con tanta lode avevan fatto i primi passi ».

² E' pubblicata coi *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi* (nella terza edizione di essi, di Venezia 1816, è alle pagine 111-145).

³ Dell'altra lettera diremo più avanti.

⁴ La critica dell'Arteaga, quale appare da queste due lettere, fu giudicata dallo Schlegel come espressa con « una severidad muy racional » (prendiamo la

di un romantico —, non hanno perso del loro valore neppure alla luce di una visione di oggi delle cose dell'estetica e del gusto — ed è molto significativo —.

Il punto di partenza dell'Arteaga nei riguardi dell'Alfieri poteva parere non del tutto sereno, dato che egli aveva già polemizzato con uno strenuo difensore dell'Alfieri, Ranieri de' Calzabigi, opponendosi con l'assumere la difesa del Metastasio; e si accingeva ad un'impresa ... pericolosa, soprattutto con l'esame della *Mirra*, la quale — lo Arteaga stesso si mostra preoccupato di metter le mani avanti — « onorata non che altro dalla di lei [di Isabella T. A.] decisa approvazione, mi si presenta innanzi coperta, quasi direi, dallo scudo di Pallade ». Si capisce pertanto che l'atteggiamento dell'Arteaga nei riguardi della *Mirra* sia — come difatti è — di iniziale estrema cautela, tanto per l'argomento in sé quanto, e ancor più, per la maniera con cui è stato trattato.

Gli pare, il tema della *Mirra*, argomento passibile di φόβος, ma non di ἔλεος, giacché il personaggio non ha, insieme, il necessario carattere complessivo di virtù e vizio: *Mirra*, così com'è, è da supporre o pazza o senza libertà. Gli altri amori incestuosi dell'antichità appaiono all'Arteaga diversi da quello di *Mirra*: o si tratta di personaggi che non sanno di essere parenti (Edipo, Giocasta), o di altri che allentano la resistenza quando credono scomparso l'ostacolo (Fedra). In altre parole, *Mirra* sarebbe più caso da medicina che da arte drammatica, la quale invece « presuppone gli esseri suoi agitati bensì dalle passioni, ma capaci di resistervi ». Singolarità e coraggio degni di lode ha avuto l'Alfieri nell'affrontare una simile situazione (l'Arteaga si spinge tanto avanti da affermare che la tragedia alfieriana può essere vista dalle donzelle di « ogni più severa madre nel paese più costumato d'Europa »), ma il drammaturgo appare essersi tenuto più nella scia, patetica, degli antichi, che in quella, etica, dello « attuale nostro sistema di morale e di religione », senza dare la dovuta importanza (ne deduce implicitamente) al fatto che « il meraviglioso poetico che nell'epica e nella lirica tanto ci diletta, quantunque niuna fede gli si presti da noi », nel genere tragico non persuade più. L'Ar-

citazione da Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Edición Nacional, Madrid 1940, III, p. 360); e lo scrittore tedesco fa propri i giudizi dello spagnolo sulla *Mirra* e sul *Filippo*.

teaga dunque nega alla *Mirra* alfieriana una « ragion poetica »¹; le nega anche una forza della tradizione, ch  il tema — col « ripiego » del fatalismo — gli pare uno di quelli che abbia acquisito « i diritti della storica credibilit  », gli sembra « poco avveduto, e che non mostri punto il grande artefice », e gli sembrano non felici vari stati d'animo e vari modi dello svolgersi dell'azione (la madre che sfida l'ira di Venere con le bellezze della figlia; *Mirra* che tace sin quasi alla fine dell'atto V, togliendo pertanto agli spettatori — se non fosse per la notorieta del nome — ogni coscienza dei motivi dei dolori della protagonista e quindi ogni incentivo al φόβος και  λεος, e lasciando trapelare quindi povert  dell'azione; il suicidio non prima ma dopo di essersi rivelata al padre, cio  quando la morte di *Mirra* « non   pi  il tentativo eroico della virt , ma la conseguenza del rimorso »: p.133).

La reazione dell'Arteaga non   di piet  ma di orrore:

« il trasporto [intendi: l'atteggiamento di odio nei riguardi della madre]   pi  atto a ispirare la piet  che a fare rabbrivire dall'orrore? Lettori, che avete studiato Voltaire, Metastasio e Racine; lettori che avete sortito dalla natura un'anima onesta e delicata, rispondete alla mia domanda » (p. 136); orrore sente l'Arteaga davanti alla rivelazione che Ciriaco fa alla moglie, bench  pregato, dalla figlia morente, di non parlare: « atroce impudenza [che] ... nulla opera, e in nulla promuove l'azione;   anzi in pura perdita ». E l'Arteaga tende a concludere quindi che la *Mirra*   « ben lontana dal meritare gli elogi che da taluni largamente le si profondono », n  per il fine, n  per i mezzi, n  per il personaggio principale (gli altri gli sembrano non interessare il teatro n  per forza n  per vigore tragico). Del resto non esita ad attribuire all'Alfieri una parte del merito della critica che egli gli sta muovendo qui, essendosi il drammaturgo gi  di per se stesso reso conto che qualcosa non andava, caratterizzando infatti « benissimo e s  medesimo, e loro [intendi: i suoi personaggi], confessando che nel farli agire e parlare ha dovuto mostrarsi, contro il suo solito, prolisso « garrulo e tenue » (142), in uno stile « assai pi  trascurato e difettoso » che nelle altre tragedie.

Detto tutto questo, com'  nei suoi metodi l'Arteaga non ha nulla in contrario a riconoscere alla *Mirra* dei meriti non solo relativi ma anche assoluti; e proclamandosi ancora una volta « verace e ingenuo stimatore dei talenti alfieriani » non esita a definire la *Mirra* « la pi  ardita fra le composizioni tragiche dell'Alfieri, e fors'anche dell'arte drammatica »!²

¹ Ha gi  usato questo ragionamento a proposito del *Ruggiero* del Metastasio.

² Alle pagine 149-179 dei citati *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi   la Risposta della Signora Isabella Teotochi Albrizzi all'Abate Arteaga*. La nobil-

L'altra lettera dell'Arteaga sull'Alfieri, la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga a monsignore Antonio Gandoqui intorno il Filippo*¹, forse meno nota che la precedente, non le   per  da meno, anzi, vale anche da conferma di certe idee generali, tuttora illuminanti, dell'estetica del suo autore². L'Arteaga ci si presenta come un critico convinto della influenza decisiva che pu  esercitare il teatro, strumento prezioso, nella sua opinione, per fare il bene e per fare il male, per rendere liberi o per ridurre schiavi gli uomini, « per rinforzare lo spirito nazionale », e per dirigere le pubbliche opinioni, « qualora per rara non meno che fortunata combinazione le vite politiche colle letterarie ragioni si congiungono ».

Di queste affermazioni generali l'Arteaga si serve come abile punto di partenza per esaminare il *Filippo* alfieriano, che gli appare come una prova dei guai in cui si mette un autore di teatro quando non si preoccupa di servire la verit  delle idee e dei fatti: della storia, in una parola. A parere dell'Arteaga il *Filippo* accetta il falsissimo « pregiudizio nel volgo degli eruditi invalso intorno alla morte del Principe Don Carlo », che ha ingiustamente macchiata la memoria del padre Filippo II: e dal piano specifico della tragedia alfieriana

donna veneziana applica alla *Mirra* (cosi come alla *F dre* raciniana) la considerazione aristotelica che, perch  un personaggio susciti compassione, dev'essere n  del tutto innocente n  del tutto colpevole. In contrasto con l'Arteaga vede cio  ben trattato, dall'Alfieri, lo scontro tra virt  e fato, in una *Mirra* che non condisce mai, e passa dalla resistenza alla debolezza, cosicch  le sembra che « non solo appassionarsi per *Mirra*, ma darci una lezione di morale, volle l'Autore » (p. 161); e non orrore, ma compassione farebbe nascere — secondo lei — l'Alfieri per la protagonista, con la descrizione della forza degli dei, della resistenza di *Mirra*, del suo rimorso dopo la rivelazione fatta al padre. Interessante, nella sicurezza con cui espone il proprio pensiero,   la letterata nel suo proposito di rispondere alle obiezioni dell'Arteaga all'Alfieri; e ci limiteremo qui a ricordare la cortese ma decisa difesa che essa fa del drammaturgo contro l'accusa, fattagli dallo spagnolo, di scarsit  dell'azione: non sembra tale, a D. Isabella, l'azione di una tragedia dove ci sono nozze disturbate, scoperta di un segreto com'  quello di *Mirra*, morte di questa donna.

¹ La si pu  leggere nel tomo XXII (ed ultimo) delle *Opere di Alfieri da Asti*, dell'edizione di Piacenza del 1811, alle pp. 109-175: il volume ha per titolo *Commentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*.

² Sulla lettera gett  a suo tempo uno sguardo fuggitivo il Menéndez y Pelayo alle pagine 361-362 del gi  citato tomo III della *Historia de las ideas estéticas* (dopo di aver fatto altrettanto su quella a Isabella Teotochi Albrizzi), dandone una valutazione di stupito riconoscimento.

l'autore passa a una riprovazione generale degli studi che in Italia riguardano la Spagna, a proposito dei quali si rammarica che in essi non appaia mai « la filosofia » (si deve certo intendere: l'interpretazione personale): in Italia « gli storici dichiarandosi in apparenza custodi dell'equità non concedono se non a se soli il privilegio di essere ingiusti ». Formulata questa premessa, l'autore muove all'attacco del *Filippo* su due fronti, quello storico e quello drammatico.

Sul fronte della storia l'attacco è condotto attraverso l'esame dei caratteri dei personaggi: la presentazione dei quali da parte dell'Alfieri produce stavolta, nell'Arteaga, una reazione di sdegno, che si abbatte anche, da una parte, sui molti compatrioti spagnoli viventi come lui in Italia (nessuno dei quali è sorto « a vendicar l'onore della nostra nazione troppo offeso »), dall'altra parte sugli italiani, dei quali egli vede appunto nell'Alfieri il portavoce. Sfata con irruente energia la fama della bontà di carattere di Carlo, asserendo che « non differiscono tanto fra loro la luce e le tenebre, quanto un carattere così fatto [intendi: quale quello presentato dall'Alfieri] è distante dal vero », e che il principe non solo non fu buono ma si macchiò di una lunga serie di torti, tanto nel comportamento familiare (malevolenza nei riguardi del padre, ecc.) quanto in quello politico (probabile appoggio ai dissidenti dei Paesi Bassi, sprezzo dei collaboratori del padre) e religioso (chiare tendenze verso i protestanti). Sfata ancora i pettegolezzi sui presunti amori di Isabella moglie di Filippo II (e figlia di Enrico II di Francia) col figliastro, e non manca di divertirsi — almeno apparentemente, perché in realtà mastica amaro — al cospetto della deformazione della verità fatta dall'Alfieri nei riguardi del principe presentato come attraente anche fisicamente, mentre era « gobbo e zoppo, d'occhi stralunati, e a tratto a tratto quasi demente ». Sfata infine l'interpretazione alfieriana di Antonio Pérez, visto dal poeta come una « Fenice dei cortigiani », definendolo invece « uno dei più insigni ribaldi, che abbiano mai frequentato le corti », spergiuro, preparatore di veleni, sospetto incestuoso e peccatore contro natura, traditore del re, eretico (e morto, comunque, nel 1566, due anni prima dell'esecuzione di D. Carlo, di cui il drammaturgo lo fa consulente). Per contro, rifiuta il fosco quadro dipinto dall'Alfieri su Gómez da Silva principe di Eboli, che secondo l'Arteaga sarebbe stato invece « accettissimo al popolo non meno che alla corte » e « sempre del partito della moderazione e della clemenza ». Per quanto riguarda, infine, il protagonista, rifiutandosi di accettare la presentazione di Filippo

come di un « Tiberio della Spagna », fa notare con amaro sarcasmo all'Alfieri che,

se « cercato avesse a bella posta di travisare le circostanze tutte della storia, e in conseguenza il carattere relativo del protagonista, non avrebbe potuto indovinarla meglio »¹.

Possiamo concludere che, mentre a proposito dei poeti si direbbe che « facit indignatio versus », a proposito dell'Arteaga si può dire qui che l'indignazione ne inalza l'ingegno su di un piano di obiettività storica, anche se, con l'opinione che « il teatro della gloria o del disonore per un sovrano è quello della propria nazione », finisce per condizionarne a tempi e a luoghi il giudizio (Filippo, secondo lui, fu giudicato bene dagli spagnoli e male dagli stranieri): i diritti dell'Alfieri sono quelli della poesia, e i doveri dell'Arteaga sono quelli della storia, cosicché hanno buon gioco entrambi.

Sul fronte della poesia, l'Arteaga dà come punto di partenza il tema (tema notoriamente centrale nelle discussioni settecentesche sull'arte) della distinzione fra il vero e il verisimile, ammissibile, quest'ultimo, in sede di poesia ma non ammissibile — protesta l'Arteaga — in sede di storia. E l'Alfieri al riguardo sarebbe incorso in un errore inescusabile, e tale da dare a lui, Arteaga, il coraggio di affrontare dal punto di vista critico un « così celebre tragico ». E di coraggio il nostro gesuita, pure nella precisazione — che poi non sarà neppure rispettata — che il suo giudizio si limita al *Filippo*, non manca neppure in sede estetica: quella tragedia alfieriana gli appare « non meno difettosa nella parte tragica che nella storica ». I caratteri dei personaggi gli appaiono non bene sviluppati e poco idonei alla tragedia; la condotta dell'azione sarebbe irregolare e non bene motivata; mal pensata la sceneggiatura e poco felice, infine, lo svolgimento. Il protagonista Filippo non sarebbe teatrale né in se stesso (« essendo massima ricevuta nell'arte e fondata nella natura dell'uomo, che il protagonista toccar non debba gli estremi della bontà e della malizia », ed essendo invece, Filippo, l'assoluto dell'orrido) né come « strumento » (sfuggendo infatti, e in un aspetto e nell'altro, a quel-

¹ Infatti si attarda poi a smontare pezzo per pezzo — diremmo — quelle che considera le cinque componenti principali della « barbarie » attribuita dall'Alfieri a Filippo.

l'uomo comune che è lo spettatore); con un Filippo di questo genere, il personaggio di maggior risalto avrebbe dovuto essere non lui ma Carlo, così come Racine fece di Mitridate (mettendo cioè al centro dell'azione — secondo l'Arteaga — il figlio Sifare, innamorato e amato da Monima, che Mitridate vorrebbe fare sua moglie) e così come Campistron fece di Andronico (con analoga situazione). Ma il Carlo alfieriano, a sua volta, non sarebbe più teatrale di Filippo, ché nessun desiderio di cose grandi c'è in lui, del quale il dramma ci dice che è « troppo per liberarlo d'ogni reità e troppo poco per farci vedere il contrasto ». Di Isabella poi — sempre a parere dell'Arteaga —, sarà meglio non ... parlare: a lei, donna e moglie, l'Alfieri avrebbe attribuito un carattere di « somma imprudenza degenerante in sciocchezza »: al massimo, potrà suscitare « qualche compatimento ».

Insomma, dalla presentazione dei tre personaggi principali l'Alfieri è lontano dall'aver ottenuto quello che si era proposto, « sommo orrore » per Filippo e « somma pietà » per gli altri due; e da ciò l'Arteaga trae una conclusione che contraddice all'intenzione da lui espressa preliminarmente, di limitarsi a giudicare il *Filippo*: passando infatti a una valutazione generale dell'Alfieri egli afferma che « il maneggio della compassione e in generale lo sviluppo degli affetti teneri non è nella natura ed indole dell'autore ».

Liquidati così i personaggi¹, l'Arteaga demolisce la condotta d'azione e la sceneggiatura della tragedia, valendosi, al riguardo, di un confronto con l'*Andronico* del Campistron a cui ha già fatto cenno: e qui la circostanza e l'ardore polemico giocano un brutto scherzo allo spirito illuminato e al buon gusto dello scrittore. In quella mediocre tragedia del secentista francese egli infatti non esita a trovare tutto ben preparato — a cominciare dal sentimento più importante, cioè la gelosia del re —, mentre invece, dall'altra parte, « le ragioni » dell'Alfieri gli appaiono « sproporzionate agli effetti », e « le prove » non corrispondenti « alla persuasione »². E pur non avendo

¹ Fra i personaggi minori, mentre trova « poco sviluppato e anche inverosimile » Pérez, giudica Gómez il meno diseguale, attribuendo all'Alfieri — e non sarà una maliziosa frecciata contro il poeta ...? — « un talento particolare per conoscere gli scellerati e dipingerli ».

² L'inverosimile toccherebbe il colmo nel terzo atto, dove tutto (incontro Carlo-Isabella, consiglio del re, ecc.) avviene in una sala comune. Buon per l'Alfieri che, in tutta questa stroncatura, l'Arteaga gli riconosce come passabile una scena,

vista rappresentata la tragedia gli pare di poter concludere « che atroce insieme e freddo riuscir debba lo scioglimento » con un Filippo inverosimile, almeno per « gli attuali nostri invincibili costumi », che non sono quelli — specifica — che lo renderebbero forse verosimile « negli Stati di Marocco o del Monocungà »: così atroce da « istupidir gli animi degli spettatori, invece di moverli a compassione ». L'Alfieri non si sarebbe reso conto che non sempre il modo migliore di dare l'idea della terribilità è quello di « mettere ogni cosa in azione », com'egli ha fatto qui col « rischio di generare un effetto interamente opposto » (quanto a Ranieri de' Calsabigi, al quale pare che l'Alfieri avrebbe potuto essere ancora più fiero, l'Arteaga ha l'impressione che abbia « studiato i modelli della vendetta fra gli Irocchesi o i Cannibali ... »).

Il giudizio sullo stile del *Filippo*, pur nella sua sostanza negativa (e il gesuita ha buon gioco, del resto, col riferirsi ai dubbi espressi sia dall'Alfieri stesso nel suo *Parere* alla tragedia, sia da critici italiani), presenta almeno un aspetto positivo: quello che esso stile documenterebbe l'assoluta corrispondenza della forma col contenuto, diremmo con termini antiquati ed empirici e pur sempre utili:

« la sua maniera d'esprimersi è energica, siccome energica è la maniera di pensare, che egli a' suoi personaggi attribuisce. Il dialogo è incalzante e preciso, come precisa e incalzante ne è la condotta. Cade nel duro e disarmonico, perché il talento d'ornare e rammorbidire i soggetti non sembra esser quello dell'autore ».

Poiché è più incline alla fierezza che all'amabilità, l'Alfieri non sarà mai, sostiene l'Arteaga, il favorito del pubblico italiano: le sue donne hanno l'aria rigida di Clorinda o l'austerità guerriera di Marfisa, contrariamente a quelle del Racine, del Metastasio e, alcune volte, del Voltaire.

La decisa presa di posizione dell'Arteaga nei riguardi dell'Alfieri si sente corrispondere, anche nella impressione del suo lettore d'oggi, a una specie di dovere interiore. Pure se, nella signorilità e destrezza che di solito distinguono il letterato spagnolo anche come critico, egli termina questa lunga lettera col precisare che l'Alfieri ha una posizione specifica nel teatro italiano (i suoi riconoscimenti, va però no-

quella del consiglio del re, durante il quale « il carattere di ciascheduno si sviluppa a meraviglia » (anzi, definisce la scena « delineata con maestria »).

tato, sono interrotti continuamente da *se* e da *ma*, e la sua conclusione è che i difetti impediscono di mettere l'Alfieri accanto non a Sofocle e ad Euripide, ma neppure a Corneille e Racine e Voltaire)¹ e col dichiarare di non voler lasciarsi trascinare « dalla letteratura alla politica », egli si irrigidisce davanti alla finalità dell'Alfieri, di eccitare contro i re « lo spavento e l'orrore di chi il legge », presentandoli o cattivi o fannulloni ... E' giusto d'altro canto ricordare che il dramaturgo stesso diede a questo censore buone armi col proprio *Parere* sul *Filippo*, pieno, com'è, di coraggiose autorestrizioni di ogni genere, da quella umana (vi si confessa che l'assassinio del figlio da parte di un padre, per gelosia, « benché sia certamente una cosa tragica assai », è soggetto « poco capace di ottima tragedia ») a quella psicologica (vi si ammette che i personaggi « lasciano all'uditore un desiderio ignoto di qualcosa di più, che io pure non potea o non sapea dar loro senza cadere in altri errori più gravi ») a quella drammatica (vi si esprime il desiderio di vedere rappresentata la propria tragedia, ché gli « pare che, o ella dovrà riuscire terribilissima, e non senza pietà frammista all'orrore, ovvero per la fredda atrocità di Filippo riuscirà fastidiosa fino alla nausea »).

Quasi quasi, se non si conoscesse la capacità — oltre che l'indipendenza — d'ingegno dell'Arteaga, verrebbe fatto di pensare che egli abbia parafrasato la critica dell'Alfieri a se stesso. La ferrea logicità del ragionare dello studioso spagnolo, nello spirito della sua visione complessiva dei problemi umani, letterari ed estetici, si libera anche in questo caso, in sostanza, dai momenti di malumore che il nobile e comprensibile desiderio di difendere la storia di Spagna gli ispira, e la chiarezza delle sue convinzioni le distingue da quelle di altri critici dell'epoca; le quali ultime, se coincidono con le sue, l'Arteaga tutt'al più usa come punti di partenza per esprimere e confermare il proprio pensiero, spaziando nell'ampiezza e sicurezza di un giudizio

¹ Non esita a riconoscere all'Alfieri il merito di aver bandito dalle « scene italiane » « la cantilena, i confidenti insipidi, gli episodi, l'imbarazzo de' personaggi, e gli amori svenevoli ». La celerità, la pittura, la semplicità, la capacità di colpire nel segno, sono doti « prodotte in lui da vero tragico ingegno, per cui s'è reso benemerito dell'arte più d'ogni altro scrittore conosciuto in Italia fin ora, eccettuato sempre il Metastasio che in genere diverso e con diversa virtù non ha chi il pareggi ». Così leggiamo qui un altro giudizio positivo al cento per cento sul Metastasio, da aggiungere agli altri già ricordati, dell'Arteaga.

— anche questo sull'Alfieri — che resta non solo uno dei più chiari e impegnativi espressi da questi gesuiti ispano-italiani (potremmo davvero chiamarli così) sulla grande triade del nostro teatro del Settecento, ma che ha anche sorprendentemente resistito, in tanti aspetti, al mutar delle mode del leggere, del sentire e dell'interpretare l'opera d'arte. Né poteva essere diversamente, del resto, trattandosi di un uomo, come l'Arteaga, che anche in questa circostanza (della valutazione di quei nostri grandi), usò della dote più sicura e più fidata non soltanto del proprio modo di essere, ma del modo di essere — e di vedere la vita e, con la vita, l'arte — tipica del secolo in cui visse: il buon senso.

* * *

Di buon senso è del resto l'atteggiamento, pure nei riguardi dell'Alfieri, anche dell'altro fra questi studiosi del Settecento che se ne occuparono esplicitamente, l'Andrés. Negli abbondanti ritorni di questo erudito alla storia del teatro, lungo i primi tomi della sua monumentale opera *Dell'origine, progresso e stato attuale della letteratura*, il teatro italiano è posto e tenuto nel conto che gli si dà tradizionalmente: importanza nel Rinascimento; passaggio in secondo piano durante il successivo trionfo del teatro spagnolo, inglese e francese (e l'Andrés, pur tenendosi sulle sue posizioni neoclassiche, difende il teatro nazionale del « siglo de oro » contro i critici stranieri che ne disconoscono l'influsso su quello degli altri paesi); risveglio nel Settecento, col contributo molteplice dato, ognuno a suo modo, dal Metastasio (e dallo Zeno), dal Goldoni e, per quanto riguarda la tragedia, dal Maffei¹: il Maffei è ripetutamente ammirato e apprezzato come l'autore dell'unica opera degna di restare in mezzo ai molti lavori « più lodevoli che fruttuosi » di cui il secolo è disseminato, da tanti e tanti (fra i quali quei gesuiti valenziani che l'Andrés ha ricordato),

¹ « Il Maffei si è contenuto di dare un saggio del teatrale suo gusto, ma un saggio tale che alla sua *Merope* or si vede arricchita di nuovi ornamenti la tragedia italiana », dice nel t. I al capitolo XV *Della letteratura del secolo decimottavo*, p. 443; e ancora alla *Merope* attribuisce il merito del « ristornamento » — grazie alla « esattezza » e alla « regolarità » — del teatro italiano, definendola « l'unica tragedia italiana che sia classica e magistrale, lodata e studiata da' nazionali e dagli stranieri » — t. II, cap. IV *Della poesia drammatica*, p. 853.

fino al momento in cui — scrive solennemente l'Andrés a questo punto della sua esposizione sulla poesia drammatica, nel t. II della sua opera —, sorse « il rinomatissimo conte *Alfieri* ».

L'Alfieri è un nobile ingegno « che ha voluto dare all'Italia l'onore di un teatro tragico, di cui si credea mancare ». E gli applausi che subito ha avuto sono comprensibili: il « fuoco e ardore » che ha sostituito alla freddezza e al languore antichi, la riduzione di persone e di cose all'essenziale (ma come può l'Andrés parlare, come parla, di soppressione di confidenti da parte dell'Alfieri...?) l'eliminazione dei « subalterni amori » che tanto infastidiscono nel teatro francese, spiegano l'orgoglio che se ne sono fatti gli italiani; fra i quali però non mancarono « alcuni » che non approvarono in pieno il gusto drammatico alfieriano, uomini d'ingegno, anzi, come il Calzabigi, il Cesarotti (a cui l'Alfieri aveva mandato personalmente le proprie opere) e il Bettinelli, che con la libertà datagli dall'esperienza e dalla fama « cominciò ad alzar la voce, e levare il fascino che prodotto avea la novità di tali tragedie, scoprendone non poche sconcezze ». Alla morte del drammaturgo poi, pare all'Andrés, il movimento di riesame delle sue opere ha messo in luce tanti difetti, « massimamente nella moralità », che « sembra quasi potersi temere, che dalla forse soverchia ammirazione non si passi ad un mal inteso abbattimento ».

Per conto suo, l'Andrés confessa « che la bassezza e pusillanimità del mio genio è troppo diversa dall'arditezza e sublimità di quello d'*Alfieri* per poter gustare orrori, scene atroci, caratteri caricatamente malvagi ed odiosi, sfacciate insolenze de' sudditi, e de' figliuoli contro i sovrani ed i genitori, vana arroganza e cieco orgoglio, presi per nobiltà e grandezza di cuore, tutta la virtù riposta nel dispregio della vita propria e dell'altrui, e nell'amore della libertà, e quest'amore nell'odio ed oltraggio de' superiori, e nel furore di cacciar dal mondo i tiranni, e tutta la moralità ridotta alla vendetta ed al suicidio. » L'erudito spagnolo ci appare qui impressionato e intimorito per il « contenuto » del teatro alfieriano, che gli appare tanto iconoclasta della autorità costituita; e ci appare perplesso per la « forma » di esso: « dirò parimente che la sposizione della favola non mi sembra sempre abbastanza chiara, e la troppo avara economia di persone e di parole lascia alle volte oscura e male sviluppata l'azione; che le situazioni e le scene non sempre si trovano giustificate, né gli affetti ben preparati; che l'espressioni delle passioni, smaniose spesso e violente, possono parere alle volte più sforzi d'ingegno, che sfoghi del cuore, e talora eziandio più di un furioso e frenetico, che di un uomo passionato; che rare volte vedesi una passione condotta pe' suoi gradi, né un affetto spiegato colla toccante espansione che desidera lo spettatore; che troppo sono frequenti i monologhi, e che i dialoghi mancano spesso dei dovuti riguardi della gentilezza e decenza, scagliandosi mutuamente dell'ingiurie talora inopportune e quasi sempre troppo sfacciate; e che finalmente mi disgiusta lo stile duro, intral-

ciato, disarmonico, osceno, come a nessuno piace, fuorché a lui stesso: e credo che la maggior parte degli imparziali lettori non vorrà opporsi a questi miei sentimenti » (op. cit., pp. 356-7).

La citazione è stata lunga; ma questa presa di posizione etica ed estetica (nei limiti, quest'ultima, dell'Andrés) è indubbiamente una delle più chiare, sintetiche e rappresentative, del pensiero di questi gesuiti spagnoli nei riguardi non solo dell'Alfieri ma di tutto il nostro teatro del secolo, con le sfumature, le caratteristiche, i limiti, che caratterizzano tale pensiero, non solo in quanto reazione alla manifestazione d'arte che fu quel teatro, ma anche in quanto documento in se stesso. L'Alfieri è, per essi, una specie di grattacapo: ne sentono più o meno confusamente la potenza e l'audacia, umana, politica e poetica, e se ne ritraggono sgomenti, nel complesso; eppure non si sanno esimere dal riconoscerne il fascino suggestivo e la rivoluzionaria presenza. Il nostro Andrés stesso, dopo quanto ha notato sopra con rammarico, si rivolge infatti idealmente ai giovani, incitandoli a evitare (giacché sono evitabili...) quei pur non piccoli difetti, e a volgersi

... « ad ammirare nell'Alfieri i sopra accennati meriti, e ad imitare le singolari sue bellezze, grandi e vivi ritratti disegnati con tanta franchezza, e coloriti con tanta forza, sentimenti cotanto nobili e sollevati, pensieri sì sodi e profondi, espressioni sì vigorose ed energiche, situazioni teatrali, scene interessanti, piani originali, e tanti altri lodevoli pregi, che fanno riguardare l'*Alfieri* con meraviglia e venerazione come un pensatore profondo, un genio forte, un ingegno sublime, un uomo straordinario che ha avuto coraggio di purgare il teatro tragico di radicati vizj e superfluità, e gli ha dato un nuovo sembiante, e faremo di cuore liete congratulazioni all'Italia, che se prima godeva di un *Metastasio* principe dell'opera in musica, se contava un *Goldoni* che avea fatto conoscere e stimare alle altre nazioni le commedie italiane, or può vantare un *Alfieri* che le ha creato, per così dire, un teatro tragico italiano che vorrà gareggiare col teatro francese, e guarderà con superiorità quelli delle altre nazioni » (ivi, p. 357).

* * *

Ecco che, proprio come se si trovasse contro voglia a esprimere certi giudizi, l'Andrés ci ha tracciato un quadro sostanzialmente accettabile, dalla critica tradizionale, dell'opera dell'Alfieri e inoltre, per di più, anche di quelle del Metastasio e del Goldoni. Le sue affermazioni — quali le abbiamo riportate di proposito —, documentano suggestivamente i continui ondeggiamenti e le continue perplessità

eccezionalmente feconde in cui si dibatterono, nel loro complesso, questi letterati (e anche tanti e tanti degli altri maggiori del loro tempo) spagnoli, stretti fra l'attaccamento alla tradizione, alle convinzioni e alle abitudini neoclassiche, e l'aspirazione a conoscere, se non sempre a condividere, idee nuove, in ogni aspetto della vita dello spirito. Di questi ondeggiamenti e di queste perplessità la critica posteriore ad essi ha avuto per molto, per troppo tempo, la pigra abitudine di mettere in luce gli aspetti rivolti al passato in un modo sproporzionato nei confronti di quelli rivolti all'avvenire, compromettendo in tal modo una visione spassionata e obiettiva del contributo arrecato dalla Spagna al prepararsi e al costituirsi del nuovo mondo in gestazione alla fine del Settecento, l'imminente romanticismo. Appunto per quello che ci sembra un debito di giustizia sia nei riguardi di questi letterati, sia, soprattutto, nei riguardi di una più ragionata disamina e valutazione dello spirito del Settecento spagnolo, vogliamo qui concludere che anche l'interessamento di quei gesuiti per il teatro italiano del loro tempo contribuì al graduale chiarimento di criteri estetici che, allora non sempre ancor del tutto chiari, furono tuttavia allora utilmente e fecondamente proposti e delineati, come dimostra il fatto che si sarebbero poi imposti.¹

Giuseppe Carlo Rossi

¹ Per il richiamo al contributo della Spagna al formarsi delle idee romantiche, e alle modalità e ai limiti di esso, si rimanda anche ai nostri precedenti lavori sul Settecento di quel Paese, fra gli altri ai già citati *Calderón nella polemica settecentesca sugli « Autos sacramentales »* (in « Studi mediolatini e volgari », vol. 1 (1953), pp. 197-224), e *Calderón nella critica spagnola del Settecento* (in « Filologia Romanza », n. 5 -1955-, pp. 20-66).

Jorge Manrique, *Poesie*, scelta, introduzione e traduzione di Mario Pinna, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 166.

Mario Pinna ha dato alle stampe, nell'elegante e sobria Collana Cederna (a cura di Baldi, Luzi, Macrì, Traverso), l'attesa edizione di Jorge Manrique, con traduzione a fronte e un'ampia introduzione (52 pagine). Quest'ultima si divide nei seguenti capitoli: *Notizie biografiche*, *La poesia d'amore*, *Le « Coplas »*, *La fortuna letteraria*; e ci sembra andare *in crescendo*, da un punto di vista qualitativo, giacché l'autore passa da una qualche incertezza e frammentarietà delle *Notizie biografiche* (pp. 9-18), forse un po' troppo involute ed erudite per un lettore non specialista, alla trattazione più fluida ma ancora un po' arida delle *Poesie d'amore* (pp. 19-25), alla pienezza e ricchezza di idee del capitolo sulle *Coplas* (pp. 25-40), alla succosa eleganza dell'ultimo capitolo sulla *Fortuna letteraria* (pp. 41-52). E' un peccato che le ultime pagine (46-52), che ci sembrano le più felici di tutta l'estesa introduzione, trattino, più che di Manrique, di Jorge Guillén, nel quale l'autore ritrova qualche risonanza manrichegna. Probabilmente il Pinna si è lasciato un po' entusiasmare dalle sue evidenti preferenze per la letteratura contemporanea. Non saremo certo noi a fargliene un torto, ma ci sarebbe piaciuto che egli avesse documentato più puntualmente quelle risonanze.

L'aspetto più notevole e meritorio, a nostro avviso, del lavoro del Pinna consiste nella traduzione *melodica* dei versi manrichegni. Diciamo « melodica » perché l'A. si sforza (spesso con risultato positivo) di riprodurre non solo la medesima ripartizione spaziale del verso di Manrique, ma anche lo stesso *gruppo melodico* o d'intonazione: uguale numero di sillabe nel verso, analoga risonanza ritmica e, limitatamente al versetto breve che si alterna con l'ottonario, uguale rima (ma non sempre).

Anche dal punto di vista della bontà della traduzione, in generale, ci sembra che l'A. abbia raggiunto un livello che rivela matu-

rità critica e creativa. Egli riesce, quasi sempre, a rendere con efficacia l'onda melodica del verso e, soprattutto, della strofa manri-chegna, e a tradurre con agile libertà senza tradire il testo. Ecco qualche esempio, fra i tanti, di traduzione, libera, particolarmente felice: «Dite dunque la bellezza, / la fresca grazia e lo splendido / colorito / del volto, quando giunge / la vecchiezza non è ormai / tutto fuggito?» («Decidme: la hermosura, la gentil frescura y tez, / de la cara, / la color y la blancura / quando viene la vejez, / cuál se para?») (p. 65, VIII); oppure «non ci preme di sapere / di quei secoli remoti / che n'è stato» («no curemos de saber / lo de aquel siglo pasado / qué fué dello») (p. 72, XV); o anche questo bellissimo verso riferito alla Morte: «quando tu bieca t'adiri» («cuando tú, cruda, te ensañas») (p. 81, XXIII); o ancora questo trasparente distico: «dove trovo pura quiete / e contentezza» («do está la clara holganza / de mi grado») (p. 119, III).

Purtroppo a volte la traduzione sacrifica certi valori stilistici del testo (*stilemi*) che sembrano invece essenziali. Così, ad esempio, nella strofa XXXVII, p. 90, l'iterazione ternaria di «*después* de puesta la vida / [...] *después* de tan bien servida / [...] *después* de tanta hazaña[...]», viene indebolita e ridotta a binaria nella traduzione: «*dopo* ch'ebbe tante volte / [...] *dopo* sì nobili gesta» (ciò appare ancora più rilevante se teniamo conto del fatto che lo stesso A., alla p. 38 della introduzione richiama l'attenzione proprio su quei «tre *pues* [ma voleva dire *después*] ripetuti nella strofa XXXIII in un ordine di significati ben meditati»). Lo stesso succede nella strofa XXXIX, p. 96, dove si perde il valore iterativo del *Tú* (riferito a Cristo), che nel testo è ripetuto tre volte e nella traduzione due.

Comunque il lavoro condotto dal Pinna, con grande impegno e con indiscussa serietà, rivela nell'A. qualità di intuizione poetica, discernimento linguistico e conoscenza dello spagnolo antico particolarmente spiccati, senza contare la già menzionata sensibilità melodica accompagnata da un'acuta penetrazione del contesto, che gli consente di cogliere spesso nel segno, dal punto di vista semantico, anche in passi difficilmente dipanabili.

Giovanni MEO ZILIO

Maria Manuela Moreno de Oliveira: *Processos de intensificação no português contemporâneo. (A entoação. Processos morfológicos e sintáticos)*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962, pp.256.

Le numerose espressioni usate in portoghese per accrescere valore ad una qualità, intensificandone il carattere, erano già state oggetto di uno studio specifico, ma limitato alla sola prosa queiroziana, da parte di Maria Arminda Zaluar Nunes (*Alguns aspectos da superlativação em «A correspondência de Fradique Mendes»*, in «Revista da Faculdade de Letras» di Lisbona, t. I, 1934, pp. 147-153) e, più recentemente, qualche attenzione vi aveva dedicato Manuel de Paiva Boléo (*Formas de superlativação em Português*, in «Novidades, Artes e Letras», 1-VII-'54): l'opera della Moreno de Oliveira è quindi la prima trattazione organica e, per quanto possibile, completa delle forme superlative nel portoghese contemporaneo, considerato nel suo aspetto di «língua de utilização corrente».

Da tale precisazione risulta evidente che la distinzione delle due diverse fonti utilizzate nel lavoro («língua escrita» e «fala») si riduce per l'autrice a una distinzione «puramente empírica»: testi letterari, stampa quotidiana e periodica, annunciatori radiofonici, studenti e venditori fissi o ambulanti sono accomunati per esemplificare fenomeni linguistici, alcuni dei quali trovano qui la loro prima definizione sistematica¹.

¹ Indicative ci sembrano, a tale proposito, le parole di uno dei maestri della Moreno de Oliveira, Jacinto do Prado Coelho, poste a conclusione di un suo studio su *O aproveitamento estilístico de algumas possibilidades sintáticas do Português* (in «Revista do Livro», nn. 21-22, Rio de Janeiro março-junho 1961, pp. 31-41): «o estilo literário contemporâneo (...) é um estilo aberto, em que penetram sem cessar expressões, giros sintáticos da linguagem familiar e da fala popular — minas estas, por assim dizer, inexauríveis, de enriquecimento e renovação».

Nella trattazione dell'argomento l'A. giunge spesso a conclusioni che innovano o ampliano i dati linguistici acquisiti dalla dottrina: esaminando, per esempio, la costruzione superlativa formata da *o que-de-aggettivo*, la studiosa pone in evidenza il « papel de partícula de realce » sostenuto dal *de*, a cui la maggior parte dei grammatici (dal Nunes al Bourciez) attribuisce un valore meramente partitivo. Anche il potere rafforzativo di *mais* usato in senso assoluto soprattutto nella « fala » e nel teatro (« Tenho andado hoje mais exquísita do nervoso »), già notato per lo spagnolo dal Beinhauer (*Spanische Umgangssprache*, Berlin und Bonn 1930, p. 164), è sottolineato con numerosi esempi dall'A. che, d'accordo con lo studioso tedesco, ne spiega l'origine con l'aposiopesi di una proposizione comparativa: in proposito, non sarebbe stato però forse inutile ricordare l'analoga « comparatio compendiaria » latina. Del tutto inedita è la nota riguardante la locuzione rafforzativa *e peras* (« 'Vem aí uma chuvada e peras' isto é, muito forte »), propria anch'essa del linguaggio familiare e teatrale, per cui l'autrice avanza un'ipotesi dettata da ragionevole buon senso: « Por razões afectivas e individuais, passou a palavra a ser um símbolo de tudo quanto é excepcionalmente bom. »

Anche alla « vexata quaestio » del valore intensivo rappresentato dal diminutivo la Moreno de Oliveira fornisce un contributo di valida chiarificazione, applicando, come già aveva suggerito Max Leopold Wagner, al suffisso diminutivo portoghese la funzione di « insistir numa visão afectiva ou imaginativa e , agudamente subjectiva ' das coisas e das qualidades »; funzione posta in evidenza per lo spagnolo da Amado Alonso.

Degni di nota ci sembrano inoltre il tentativo di estendere al comparativo di uguaglianza il concetto di comparazione intensiva, già trattato da Mattoso Câmara Júnior (*Dicionário de Fatos Gramaticais*, Rio de Janeiro 1956, p. 57), e lo studio sul valore intensivo assunto talvolta dall'aggettivo indefinito *cada* (e ne fornisce esempi la prosa vivissima del Torga) nelle frasi esclamative.

Nella lettura dei testi letterari contemporanei l'A. mostra di possedere una sensibilità pronta e delicata (si veda, a tale proposito, il commento all'uso dell'avverbio « perdidamente » e delle comparazioni intensive nei versi di Florbela Espanca), che si rivela anche nell'analisi delle frasi familiari più colorite e dell'aggettivazione propria del linguaggio giornalistico, che esplicherebbe, secondo l'autrice, una funzione stilistica « superlativamente moderada ».

L'opera della Moreno de Oliveira, in cui sarebbero state a nostro parere desiderabili una maggiore quantità di confronti con le altre lingue romanze (l'italiano è ricordato, e in modo indiretto, solo nella trattazione del diminutivo intensivo) e un maggiore approfondimento nella trattazione storica dei fenomeni esaminati, oltre a costituire comunque un valido contributo allo studio della materia specifica, assume spesso, attraverso la registrazione di espressioni proprie del parlare corrente, il valore di documento per una definizione della società contemporanea, così legata anch'essa, nel suo continuo mutare, all'evoluzione e alle « mode » del linguaggio.

Erilde REALI

Isabel Vilares Cepeda: *A linguagem da «Imitação de Cristo». Versão portuguesa de Fr. João Álvares*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962, pp. 175.

Il lavoro della Vilares Cepeda, articolato nei tre diversi aspetti di edizione critica, studio linguistico e glossario d'una delle opere minori del biografo dell'Infante Santo, ci sembra meritevole, per ragioni varie, e anche contrastanti, di attenta e meditata lettura.

Il volume è stato dato alle stampe a soli tre anni di distanza dall'edizione, per più versi esemplare, dell'«opera omnia» di Fr. João Álvares a cura di Adelino de Almeida Calado (Frei João Álvares, *Obras*. Edição crítica com introdução e notas. 2 voll. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-60). Sorge quindi spontaneo il dubbio sull'opportunità della ricostruzione testuale portata a termine della studiosa di Lisbona la quale, d'altra parte, avverte in una nota introduttiva che soltanto a lavoro compiuto ebbe notizia della pubblicazione conimbricense, sì che la direzione del C. E. F. «atendendo a que, no trabalho que se segue, o fundamental é o estudo linguístico e o glossário, cujas referencias estavam feitas aos capítulos da minha leitura do manuscrito, houve por bem continuar no propósito de publicá-lo na íntegra.» Certamente l'autrice avrebbe dovuto apportare varie modifiche al testo se ne avesse voluto pubblicare, basandosi sul lavoro dell'Almeida Calado, soltanto la parte dedicata allo studio linguistico e al glossario: le due edizioni, infatti, differiscono a volte in modo tanto notevole da indurci a riflettere sulla necessità di stabilire, nei modi e nei tempi più opportuni, un'effettiva uniformità nei criteri per l'edizione critica dei testi portoghesi arcaici.

Vero è che non tutte le divergenze fra le due pubblicazioni appaiono dovute alla diversità delle norme editoriali adottate: l'Almeida Calado, dato anche il carattere di maggiore organicità del suo studio, si diffonde più ampiamente nella presentazione bio-bibliografica dell'autore e nella descrizione del manoscritto in cui è tramandata la

Imitação (cod. 18 Azevedo della Bibl. Municipale di Porto), fornendo al lettore elementi di notevole interesse (soltanto da lui apprendiamo, per esempio, che le correzioni interlineari presenti nel codice sono, molto probabilmente, dovute allo stesso João Álvares e assumono, quindi, un ben definito valore).

Un'altra difformità notevole, oltre a quella dovuta alla diversa valutazione di una precedente edizione dell'*Imitação*¹, si manifesta nei due studiosi per quanto concerne la scelta testuale dell'originale latino a cui comparare la versione: la Vilares Cepeda si serve della *De Imitatione Christi*, sacrae Scripturae concordantia et M. J. Horstii notis illustratis. Editio nova acuratissime emendata, Tornaci Nerviorum, 1878; lo studioso di Coimbra usa invece la recente edizione diplomatica del Delaissé (L. J. M. Delaissé, *Le manuscrit autographe de Thomas a Kempis et l'«Imitation de Jésus-Christ»*, Paris 1956).

Per quanto riguarda le norme di trascrizione, Isabel Vilares Cepeda ha seguito la linea editoriale adottata da S. da Silva Neto e dai due Cintra, ma non ci fornisce alcun dato sullo scioglimento delle abbreviazioni (l'unica avvertenza in tal senso si riferisce alla costante conservazione del «til») e sul criterio scelto per la trascrizione delle nasali *m* ed *n* e per un eventuale uso di accenti (ma si rileva dal testo che ha preferito, in quest'ultimo caso, lasciare immutata la lezione del manoscritto); l'Almeida Calado, che dedica al problema un ben più complesso discorso, adotta nella separazione delle parole un punto in alto invece della ormai consueta, e forse preferibile, lineetta, e sostituisce al «til», che però mantiene se sovrapposto a due vocali, le due consonanti nasali semplici, secondo la grafia suggerita dalle forme integrali delle stesse parole nel corso del testo. L'accentazione usata dal Calado è quella moderna, usata da Ferreira da Cunha, e a questo studioso brasiliano l'Almeida Calado sembra ispirarsi anche nell'uso «ragionato» della punteggiatura: ma l'analogia, probabilmente, è soltanto casuale.

A sommario chiarimento delle differenze testuali più notevoli ci sembra quindi opportuna una lettura sinottica di alcune frasi del primo capitolo della *Imitação*, così come sono riportate nelle due edizioni:

¹ La Cepeda, contrariamente al Calado, dà un giudizio piuttosto negativo dell'edizione diplomatica *Da Imitação de Christo* a cura di A. de Magalhães Basto e indica il 1943 come data della sua pubblicazione sugli «Anais das Bibliotecas e Arquivos», mentre lo studioso di Coimbra la considera di due anni posteriore.

Almeida Calado

Segundo Sam Joham dá testemunho destas palavras, som de Christo Jhesu, (..)

quem quiser inteiramente e com sabor entender as palavras de Christo convem.lhe que trabalhe que no modo de seu viver se conforme com a vida, (..)

se caridade nom ouver em ti. E, sem a graça de Deos, vaydade das vaydades he todo, (..)

Vilares Cepeda

Segundo Sam Joham da testemunho, estas palavras som de Christo Jhesu, (..)

quem quiser inteiramente e cõ sabor entender as palavras de Christo, cõvêlhe que trabalhe que no modo de seu viver se conforme cõ a vida, (..)

se caridade nom ouver em ti e sem a graça de Deus! Vaydade das vaydades he todo, (..)

Le altre parti del lavoro della Cepeda hanno, naturalmente, un valore autonomo e forniscono un valido contributo alla conoscenza della struttura linguistica del portoghese quattrocentesco: nei capitoli dedicati appunto allo *Estudo Linguístico* sono notevoli i riferimenti a forme dialettali moderne che presentano caratteristiche simili a quelle presenti nella versione dell'Álvares (cf. le pp. 60, 62, 63, 75, 77, etc.), mentre superflue ci sembrano molte notazioni etimologiche in cui si ripetono dati già comunemente acquisiti (i riferimenti al Corominas e al Williams avrebbero trovato, pensiamo, una più opportuna sede nel glossario).

Desiderabile sarebbe stata invece un'analisi più approfondita delle caratteristiche della versione rispetto al testo latino: l'autrice registra nel glossario le parole o le espressioni da cui lo scrittore studiato ha derivato la propria versione: ma le conclusioni ricavate dal raffronto non costituiscono un discorso organico, limitandosi a indicazioni generiche e sommarie (e non senza ragione esse trovano posto nelle pagine introduttive).

L'opera della Vilares Cepeda si inserisce comunque degnamente nel complesso, ancora quantitativamente modesto e suscettibile di costante, auspicabile sviluppo, degli studi rivolti alla prosa portoghese arcaica, così lungamente trascurati a favore della produzione lirica dei *Cancioneiros*.

Erilde REALI

INDICI DEI PRIMI CINQUE VOLUMI (1959-1963)
DEGLI « ANNALI - SEZIONE ROMANZA »
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

VOLUME I (1959)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

M. García Blanco, <i>Benedetto Croce y Miguel de Unamuno (Historia de una amistad)</i>	pag. 1
E. von Jan, <i>Die regionalistische Literatur im gegenwärtigen Frankreich</i> . .	31
Y. Le Hir, <i>Directions stylistiques dans l'« Agneau » de François Mauriac</i> . .	43
J. do Prado Coelho, <i>Situação de Fialho na literatura portuguesa</i>	49
G. C. Rossi, <i>Il Petrarca e l'Umanesimo italiano nell'opera di Frei Heitor Pinto</i>	65

Contributi e rassegne:

J. G. Fucilla, <i>Imitazioni e traduzioni spagnuole di poesie italiane alla fine del Seicento</i>	97
R. Ricard, <i>Calamités et évènements notables au Portugal entre 1569 et 1628 d'après une publication récente</i>	107

Recensioni:

Dámaso Alonso, <i>De los siglos oscuros al de oro</i> (L. Stegagno Picchio) . .	113
Ramón Menéndez Pidal, <i>Poesia juglaresca y juglares</i> (G. Tavani)	116
Barbosa Lima Sobrinho, <i>A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil</i> (L. Stegagno Picchio).	118
Serafim da Silva Neto, <i>História da língua portuguesa</i> (G. Tavani)	122

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

S. Battaglia, <i>Gli scritti danteschi di G. Pascoli</i>	1
L. Stegagno Picchio, <i>Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente</i>	31
G. Tavani, <i>Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno</i>	61

Contributi e rassegne:

Y. Le Hir, <i>Lettres inédites de Lamennais a madame Yeméniz</i>	101
G. C. Rossi, <i>Ancora del petrarchismo iberico</i>	173
G. C. Rossi, <i>Un canzoniere portoghese sconosciuto del Cinquecento</i>	181

Recensioni:	pag.
Mário de Andrade, <i>Antologia da poesia negra de expressão portuguesa</i> (Zdeněk Hampejs)	191
Albin Eduard Beau, <i>D. Carolina Michaelis de Vasconcelos</i> (Zdeněk Hampejs)	139
Libri ed estratti ricevuti	195
Pubblicazioni periodiche ricevute	199

VOLUME II (1960)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Claude-Henri Frèches, <i>Le « Port-Royal » de Montherlant</i>	1
E. Glaser, <i>Tirso de Molina's « La mujer que manda en casa »</i>	25
A. Nascentes, <i>Lheismo no português do Brasil</i>	43
B. Reynolds, <i>Dante's Tale of Ulysses</i>	49
G. C. Rossi, <i>Andrés Bello traduttore di poesia italiana</i>	67
W. T. Starr, <i>Edgar Quinet and Goethe</i>	91

Recensioni:

Maria de Lourdes Belchior Pontes, <i>Itinerário Poético de Rodrigues Lobo</i> (Jacinto do Prado Coelho)	97
José Leite de Vasconcellos, <i>Lições de filologia portuguesa</i> (Erilde Reali)	102

Varia:

Luciana Stegagno Picchio, <i>Il « IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros »</i>	105
Libri ed estratti ricevuti	109
Pubblicazioni periodiche ricevute	113

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Henrique Houwens Post, <i>Machado de Assis et le Mythe de Sisyphe</i>	1
Friedrich Schürr, <i>Miguel de Unamuno, romancier et dramaturge existentialiste</i>	17
Luciana Stegagno Picchio, <i>« Arremedilho »</i>	31
Giuseppe Tavani, <i>Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camunês</i>	47

Contributi e rassegne:

	pag.
Israel Salvator Révah, <i>J. Cointa, sieur des Boulez exécuté par l'Inquisition de Goa en 1572</i>	71
Israel Salvator Révah, <i>Un document sur l'application de l'Index de Paul IV: l'instruction de Février 1955</i>	77

Recensioni:

Afonso X, o Sábio, <i>Cantigas de Santa Maria</i> editadas por Walter Mettmann (Luciana Stegagno Picchio)	83
Serafim da Silva Neto, <i>A língua portuguesa no Brasil</i> (Luciana Stegagno Picchio)	85
João de Barros, <i>Diálogo em louvor da nossa linguagem</i> . Lettura critica dell'edizione del 1540 con un'introduzione su <i>La questione della lingua in Portogallo</i> , a cura di Luciana Stegagno Picchio (Giuseppe Tavani)	91
Libri ed estratti ricevuti	97
Pubblicazioni periodiche ricevute	107

VOLUME III (1961)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del primo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani, Pisa, 9-10 dicembre 1960)

Saggi e articoli:

Giuseppe Caraci, <i>L'Italia e il Principe Enrico</i>	5
Manuel Pereira de Carvalho, <i>Pacheco e o Dr. Câmara</i>	29
Claude-Henri Frèches, <i>Le théâtre du P. Anchieta</i>	47
Ruggero Jacobbi, <i>La letteratura drammatica in Brasile</i>	71
Alessandro Martinengo, <i>Il genovese Carlo Antonio Paggi e la « Lusíada italiana »</i>	79
Murilo Mendes, <i>Conflito de culturas em três poetas brasileiros</i>	101
Giovan Battista Pellegrini, <i>Sulla nasalizzazione del portoghese e sui parallelistmi romanzi e extraromanzi</i>	115
Silvio Pellegrini, <i>Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X</i>	127
Giuseppe Carlo Rossi, <i>I lirici portoghesi del Cinquecento all'esame di un settecentista</i>	139
Giuseppe E. Sansone, <i>Il canzoniere amoroso di Joan Garcia de Guilhade</i>	165
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il Pater Noster dell'« Auto do Velho da Horta »</i>	191
Giuseppe Tavani, <i>Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol</i>	199

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:	pag.
Nino Accaputo, <i>Gérard de Nerval a Napoli</i>	207
Jacinto do Prado Coelho, <i>La mise-en-relief stylistique de quelques possibilités syntaxiques du portugais</i>	247
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Antenor Nascentes, <i>Guanabarensis?</i>	267
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte I.</i>	269
<i>Recensioni:</i>	
Joseph G. Fucilla, <i>Estudios sobre el petrarquismo en España</i> (Alessandro Martinengo)	309
Dante Alighieri, <i>Paradiso</i> , trad. inglese a cura di Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds (Massimo Puccini)	314
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	317
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	327

VOLUME IV (1962)

FASCICOLO 1 (dedicato alla Spagna e all'America Spagnola)

Saggi e articoli:	
Félix Fernández Murga, <i>El Conde de Lemos, Virrey-mecenas de Nápoles</i>	5
Edward Glaser, <i>Lope de Vega's: «La creación del mundo y primera culpa del hombre»</i>	29
Alessandro Martinengo, <i>La cultura letteraria di Juan Rodríguez Freyre. Saggio sulle fonti di una cronaca bogotana del Seicento</i>	57
Arnold G. Reichenberger, <i>Competitive Imagery in Spanish Poetry</i>	83
Robert Ricard, <i>Les vestiges de la prédication contemporaine dans le «Quijote»</i>	99
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima. Porto, 1761-1762, Parte II</i>	113
<i>Recensioni:</i>	
J. Richard Andrews, <i>Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige</i> (Luciana Stegagno Picchio)	135

	pag.
Ignacio B. Anzoátegui, <i>Manuel Gálvez</i> (Juan Antonio Barrera)	139
Carmelo Samonà, <i>Profilo di storia della letteratura spagnola</i> (Giuseppe Tavani)	141

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:	
Beatrice Corrigan, <i>Congreve's «Mourning Bride» and Coltellini's «Almeria»</i>	145
Erilde Reali, <i>Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i>	167
Giuseppe Tavani, <i>I versi provenzali attribuiti ad Ayras Nunez</i>	197
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Luciana Cocito, <i>Ancora sulla «Gaité de la tor»</i>	207
Joseph G. Fucilla, <i>Un tema tansilliano nella lirica del Camões</i>	213
Robert Ricard, <i>Les affaires d'Afrique et la date de la «Prática de oito figuras»</i>	217
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto 1761-1762, parte II (continuazione e fine)</i>	221

Recensioni:

<i>Actas</i> , voll. I e II, del «III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros» (Erilde Reali)	261
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	265
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	271

VOLUME V (1962)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:	pag.
Panos Paul Morphos, <i>The Pictorialism of Lemaire de Belges in «Le Temple d'Honneur et de Vertus»</i>	5
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente. Introduzione, edizione e commento.</i>	35
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nemesio González Caminero, <i>El Ortega póstumo</i>	127
Robert Ricard, <i>Trois mots du vocabulaire de Galdós: «cebolla», «araña» et «barbero»</i>	173

Recensioni:

	pag.
C. Cunha, <i>Estudos de poética trovadoresca</i> (Giuseppe Tavani)	177

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

I. Bar-Lewaw, <i>Traces of the Nahuatl Language in Mexican Castilian</i> . . .	183
Cecil H. Clough, <i>Yet again Machiavelli's «Prince»</i>	201
Eriilde Reali, <i>La prima «Grammatica» italo-portoghese</i>	227

Contributi e rassegne:

Teresa Cirillo, <i>Notizia bibliografica su Don Álvaro de Luna</i>	277
Giovan Battista Pellegrini, <i>Zerbino «Stoino» (Nota etimologica)</i>	293
Jules Horrent, <i>Cavilaciones bibliográficas sobre las primeras ediciones de la «Celestina»</i>	301
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	311
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	324

Due lavori apparsi nei fascicoli già usciti degli «Annali» sono stati raccolti in volume:

Studi - Vol. I: Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (Porto 1761-1762)*. Napoli, 1963, pp. 113.

Testi - Vol. I: Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento. Napoli, 1963, pp. 127.

È in corso di stampa: Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Édition critique par Alberto Cento.

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

VI, 2