

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

a cura di Giuseppe Carlo Rossi ed Enzo Giudici

XII, 1

Gennaio 1970

INDICE

PAG.

Saggi e articoli:

- Bruno M. Damiani, «Lazarillo de Tormes»: *Present state of scholarship* 5
- Claude-Henri Frèches, *Renaissance et italianisme en la «Conceição Velha» de Lisbonne* 21

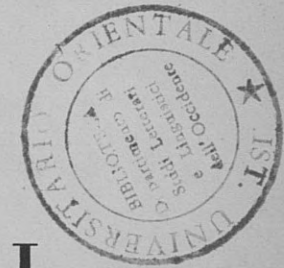
Contributi e rassegne:

- Alphonse Bouvet, *Rhétorique, grammaire et poésie (notes sur le sonnet «Le vierge, le vivace...» et «Don du Poème» de Mallarmé* 35
- Raffaella Longobardi, *Fernando Pessoa: ancora sugli eteronimi* . 43
- Alberto Porqueras-Mayo e Joseph L. Laurenti, *Notas para una bibliografía crítica del prólogo en la literatura española* . . 91

Recensioni:

- Erasmus, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis. Étude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin (Marcel Françon)* 103
- Cronaca bibliografica* 107
- Necrologi* 125

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XII, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55148

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1970

LAZARILLO DE TORMES
PRESENT STATE OF SCHOLARSHIP

Since its publication, more than four centuries ago, the *Lazarillo de Tormes* has continued to appeal to its innumerable readers, and to be the object of many studies. The first attempt to critically gather the *Lazarillo's* opulent bibliography was made more than thirty years ago by Enrique Macaya Lahmann in his *Bibliografía del Lazarillo de Tormes* (San José, Costa Rica, 1935). The book, consisting of 164 pages, is divided into two parts in which 122 editions of *Lazarillo* are minutely described and 134 critical references listed. To continue Lahmann's bibliographical analysis of the *Lazarillo*, Daniel S. Keller in "Lazarillo de Tormes, 1554-1954, An analytical bibliography of twelve recent studies," *Hispania*, XXXVII (1954), pp. 453-456, supplied a selected bibliography of major studies of the novel since 1935. Included in his list are studies dealing with characterization, sources and authorship, translations, and modern counterparts.

The purpose of this article is to complement the above-mentioned works of Enrique Lahmann and Daniel Keller by analyzing the major research which has been done on the *Lazarillo* since 1954. Studies dealing with the perennial problem of authorship, social and ideological intention, and literary art will be considered. The scope is to offer the student of the picaresque novel and of the *Lazarillo*, in particular, a readily available source of information on the latest interpretation of this literary masterpiece.

I. AUTHORSHIP¹

A. *Juan de Ortega*. — In recent years, renewed support for Fray Juan de Ortega as the possible author of the *Lazarillo* has come from Marcel Bataillon² who has reviewed the life, character and literary propensity of the Jeronymite as presented by Fray José de Sigüenza³. After examining Sigüenza's testimony, Bataillon presents us with the following question: "Pourquoi un moine humaniste, d'intelligence particulièrement ouverte, d'esprit un peu inquiet et ami de nouveautés, n'aurait-il pas composé *Lazarillo de Tormès*?"⁴

However, Bataillon's overall evidence for the attribution of the *Lazarillo* to Fray Juan de Ortega has been considered "purely circumstantial" by Joseph H. Silverman who asks: "Why should one attribute a literary masterpiece to an unknown author on the basis of the meager, hearsay testimony offered by Fray José de Sigüenza?"⁵ Alberto del Monte adds to this skeptical note by saying that this attribution "non è sostenuta da nessuna prova concreta."⁶

Another scholar to have recently disputed the attribution of the *Lazarillo* to Fray Juan de Ortega is Manuel J. Asensio⁷. He has presented a series of arguments against Bataillon's attribution by asserting first that there is not the least evidence that Ortega was a writer at all and, secondly, that it would be unlikely that Ortega, elected General of his order in 1552, would

¹ Cfr. the excellent introduction of Francisco Rico in his *La Novela Picaresca Española* (Barcelona: Editorial Planeta, 1967), pp. xv-xxiv.

² Introduction to *La Vie de Lazarillo de Tormès* (Paris, 1958), pp. 7-19.

³ In his *Historia de la Orden de San Gerónimo* (Madrid, 1605, III, p. 184). As far as it is known, it was Fray José de Sigüenza who attributed, for the first time, the authorship of the *Lazarillo* to Juan de Ortega, an attribution revived towards the end of the nineteenth century by A. Morel-Fatio in his *Vie de Lazarillo de Tormès* (Paris, 1886), p. xvi.

⁴ *Op. cit.*, p. 15.

⁵ In his "Review of M. Bataillon's *La Vie de Lazarillo de Tormès*," *Romance Philology*, XV (1961), p. 90.

⁶ *Itinerario del Romanzo Picaresco Spagnolo* (Florence, 1957), p. 12.

⁷ In "Más sobre el *Lazarillo de Tormes*," *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 245-250.

have risked to write a novel — even without the author's name — which shortly thereafter, in 1559, would be included in the *Indice Expurgatorio*.

However, from all the preceding opinions, we can only deduce with reasonable certainty that, as R. O. Jones points out, "Sigüenza's description of Fray Juan de Ortega (... 'hombre de claro y lindo ingenio, y para mucho...') and his turbulent career shows that he did not lack the ability or the temperament to write the book."¹

B. *Diego Hurtado de Mendoza*. — Recently, the only support for the attribution of the *Lazarillo* to Diego Hurtado de Mendoza has come from Erika Spivakovsky² who, after reviewing Mendoza's life and works, proceeds to point out a series of parallels between events of Mendoza's life and the chapters of *Lazarillo*'s life. She emphasizes, however: "It should be noted that I am speaking of analogies in the relationship only; not at all of any literal interchange of personages, status, and relative dignity."³ In every phase of *Lazarillo*'s life, especially that described in the first three *tratados*, E. Spivakovsky sees, however, a counterpart which matches that of the presumed author Mendoza. The third chapter of *Lazarillo*'s life receives special attention from Spivakovsky whose list of "analogies" culminates with the question: "When *Lazarillo* feeds his penniless squire from dirty crusts, is it not Mendoza who, with his comparatively poor goods, had paid and has to pay for his Emperor's Sieneze castle?"⁴

¹ *La Vida de Lazarillo de Tormes*, ed. (Manchester U.P., 1963), p. ix.

² "The *Lazarillo de Tormes* and Mendoza," *Symposium*, XV (1961), pp. 271-285. The attribution to Mendoza was first made by Valerius Andreas in his *Catalogus Clarorum Hispaniae Scriptorum* (Mainz, 1607, p. 44) and, at about the same time, it was reiterated by André Schott in his *Hispaniae Bibliotheca* (1609, p. 543). Later, it received further support from Tamayo de Vargas in his manuscript *Junta de libros la mayor que España ha visto hasta el año 1624*. In the twentieth century, the authorship of the *Lazarillo* to Mendoza was revived by A. González Palencia in his "Leyendo el *Lazarillo de Tormes*" in *Del Lazarillo a Quevedo* (Madrid, 1946), pp. 22-30.

³ *Op. cit.*, p. 276.

⁴ *Op. cit.*, p. 279.

Olivia Crouch, in a recent analysis of E. Spivakovsky's articles on the *Lazarillo*, has rightly objected to the many analogies which the latter makes between incidents of the *Lazarillo* and Mendoza's life¹. Crouch considers the above-mentioned study of Spivakovsky as well as another which precedes it entitled "Valdés o Mendoza," (*Hispanofila*, No. 12, pp. 15-33), and concludes that "el intento de E. S. de interpretar el *Lazarillo* como una especie de memorias surrealistas de Mendoza escapa a todo serio análisis. El orgulloso Mendoza — aunque hubiera escrito la novela — no se habría identificado con su plebeyo antihéroe, como ella supone."²

Certainly, it cannot be doubted that Mendoza did not lack the literary skill to write the *Lazarillo*, but to go beyond this, and especially to identify certain events of Mendoza's life with episodes of the life of Lazarillo, as Spivakovsky so unmistakably attempts to do, is to base one's convictions on insufficient proof, and the result is little convincing.

The rather traditional attribution of the *Lazarillo* to Mendoza has also brought notes of doubt from Alfredo Cavaliere³. His skepticism arises from the opposition to such attribution presented by the biographer Baltasar de Zuñiga who sees a great antithesis between the *Lazarillo* and the literary tendencies of the presumed author Mendoza. This and other arguments, adds Cavaliere, "conservano il loro valore."⁴

C. *Sebastián de Horozco*. — F. Márquez Villanueva⁵ has re-introduced, in recent years, the support of the attribution

¹ "El autor del *Lazarillo* sobre una reciente tesis," *Hispanofila*, No. 19 pp. 11-23.

² *Op. cit.*, p. 20.

³ In his introduction to *La Vida de Lazarillo de Tormes*, (Naples, 1955).

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ In "Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*," *Revista de Filología Española*, XLI (1957), pp. 239-253. The first to have attributed the *Lazarillo* to Horozco was J. M. Asensio in his edition of Horozco's *Cancionero* (*Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, Sevilla, 1874), p. 158. Julio Cejador strongly supported Asensio's opinion in the introduction to *La Vida de Lazarillo de Tormes* (*Clásicos Castellanos*, Madrid, 1914). The parallels of content, language and style which

of the *Lazarillo* to Sebastián de Horozco by searching for evidence in the more than eight thousand refrains of Horozco. Also, a re-examination of Horozco's *Cancionero* leads Villanueva to find a number of problems common to the novel as well. He sees the problems of hunger and the lord-servant relationship as but a few of Horozco's preoccupations reflected in both the *Cancionero* and the *Lazarillo*. Del Monte refutes this attribution on the basis that in the year in which the *Lazarillo* was written, which he sets as 1525-26, Horozco was only about fifteen years old¹. The attribution of the *Lazarillo* to Sebastián de Horozco has also been rejected by Cavaliere² and by Bataillon, who considers the language of the *Cancionero* and of the *Lazarillo* as common everyday language and not necessarily attributable to the same author³.

D. *Juan de Valdés*. — In recent years, Manuel J. Asensio⁴ has revived the nineteenth century attribution of the *Lazarillo* to the Valdés' brothers,⁵ by arguing from the abundance of religious references in the work that its author was an *alumbrado* and also pointing out various analogies of style and expression existing between Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* and the *Lazarillo*. The following, he asserts, is a good representation of these similarities:

Diálogo de la lengua:

... ya sabéis que, assí como los gustos de los hombres son

Cejador makes between Horozco's *Cancionero* and *Lazarillo* are called "trivial" by R. O. Jones who believes that they "prove nothing" (*op. cit.*, p. xi).

¹ *Op. cit.*, p. 15.

² *Op. cit.*, p. 57.

³ *Op. cit.*, p. 11.

⁴ In his "La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés," *Hispanic Review*, XVII (1959) pp. 78-102.

⁵ Attribution made by Morel-Fatio who suggested that the author of the *Lazarillo* was to be found "aux alentours des frères Valdés, dans ce milieu d'esprits très libres, très préoccupés de questions sociales, politiques et religieuses, en littérature disciples et imitateurs de Lucien" (*ed. cit.*, p. xvi).

diversos, assí también lo son los juizios; de donde viene que muchas vezes lo que uno aprueba condena otro'.¹

Lazarillo de Tormes:

Los gustos no son todos unos, mas, lo que uno no come otro se pierde por ello; y, assí, vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son.²

Furthermore, Asensio sees in both the author of the *Diálogo de la lengua* and the *Lazarillo* "un artista genial en el arte narrativo, junto a su buen humor,"³ and, he adds, "se ha hecho relacionar la sencillez, llaneza y concisión del *Lazarillo* con las teorías propias de Valdés sobre el estilo."⁴ But Asensio, like most other critics, hesitates to positively identify the *Lazarillo* with a certain author, and remains satisfied with the consideration of Valdés, not as the author of the *Lazarillo*, but "como una posibilidad que no se puede pasar por alto."⁵

E. *Lope de Rueda*. — In a detailed comparison of content, vocabulary and style between the *pasos* of Lope de Rueda and the *Lazarillo*, Fred Abrams has attempted to revive the possibility of attributing the authorship of the *Lazarillo* to the Sevillian dramatist.⁶ The author cites the opinions which Cejador had expressed in the introduction to his edition of the *Lazarillo* (*ed. cit.*) in which he presented clear parallels between the *pasos* of Lope de Rueda and *Lazarillo*, and in which he rejects, however, Lope de Rueda as the author of the picaresque novel.

¹ Ed. José F. Montesinos (Madrid, 1946), p. 162.

² Ed. J. Cejador Frauca, *Clásicos Castellanos* (Madrid, 1952), p. 61.

³ *Op. cit.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ "¿Fue Lope de Rueda el autor del *Lazarillo de Tormes*?" *Hispania* XLVII (1964), pp. 258-267. This possibility was first raised by Fonger de Haan in *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain* (The Hague, 1903), p. 13.

Abrams strengthens his case by citing H. Keniston's study of sixteenth century Spanish syntax¹ which demonstrates that certain syntactical constructions of the *Lazarillo* bear a greater similarity to Rueda's *pasos* than to the works of either Mendoza or Valdés. The weakest point in Abrams's arguments for Lope de Rueda as the possible author of *Lazarillo* seems to be the autobiographical detail which he presents, it being largely dependent on circumstantial evidence. Nevertheless, this latest revival of *Lazarillo*'s authorship provides considerable material for thought and for further study.

In summary, then, it is apparent that there is not enough evidence to allow any hypothesis concerning the author of the *Lazarillo* to be put forward with certainty. Of the various candidates presented², Juan de Ortega and Diego Hurtado de Mendoza appear to be the most likely and are about equally well defended. A contemporary view of the still unsolved problem of authorship is probably best expressed by A. Cavaliere: "Nell'attesa che venga alla luce tale documento, dobbiamo rassegnarci a considerare ancora il *Lazarillo* come di autore anonimo."³

II. SOCIAL AND IDEOLOGIC INTENTION

Fifteen years ago, Marcel Bataillon published his *El sentido del Lazarillo de Tormes* (Paris, 1954), in which various arguments are presented to show that, contrary to traditional belief, the anonymous novel can scarcely be called a work of social satire.⁴ Some of his views concerning the lack of an au-

¹ *The Syntax of Castilian Prose* (Chicago, 1937).

² Not discussed in this study is the reference which A. Rumeau makes to Hernán Núñez Pinciano as the possible author of the *Lazarillo de Tormes* in *Le Lazarillo de Tormès; essai d'interprétation; essai d'attribution*. Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1964. This monograph has been reviewed by Pierre Ullman in *Hispania*, vol. 49, (1966), pp. 160-161.

³ *Op. cit.*, p. 58.

⁴ It was so called by Morel-Fatio, "Recherches sur *Lazarillo de Tormès*," in his *Études sur l'Espagne* (Paris, 1895), pp. 166 *et seq.* Morel-Fatio viewed the

thentic social criticism in the *Lazarillo* have been reiterated, more recently, in the introduction to his edition of *La Vie de Lazarillo de Tormès*, previously cited. In a review of Bataillon's work, however, Joseph H. Silverman (*op. cit.*) attacks the French scholar's insistence on the absence of a general satirical intention, and comments that "one should not hope to find unsubtle, doctrinal, propagandistic expositions in a work that has chosen to present artistic, living manifestations of social problems" (p. 92).

The contemporary scholar who has studied in depth the implications of the social problems reflected in the *Lazarillo* is Alberto del Monte (*op. cit.*) whose extensive research on the social background of this genre points to a very well defined satirical intention of the work. More recently, in his first part of a picaresque anthology entitled *Narratori picareschi spagnoli del cinque e seicento* (Milano: Vallardi, 1965), Del Monte reiterates the opinions originally presented in his *Itinerario...*, opinions which have been discussed by Charles V. Aubrun in his review article "Picaresque: A propos de cinq ouvrages récents," *Romanic Review* LIX (1968), pp. 106-109.

Concerning the anticlerical intention of the *Lazarillo*, Alberto del Monte notes the prevalence of clerical masters in this novel, and sees that the life of the *Lazarillo* "si svolge quindi quasi sotto l'egida della chiesa..." (*Itinerario...*, p. 35), asserting that the very "hábito de clerecía" becomes the symbol of avarice which the young protagonist satirizes.

The prevalence of masters that belong to the clergy, and the way that they are satirized in the *Lazarillo*, has also been studied by Manuel J. Asensio who remarks: "Con solo considerar el número y la calidad de los amos que tuvo Lázaro, salta a la vista el propósito de hacer sátira religiosa al concebirse la obra..." (*La intención religiosa...*, p. 83). The cleric of Maqueda is viewed by Asensio as "una espléndida y severa caricatura de la avaricia y falta de caridad, de inopia espiritual y

first three *tratados* as chapters representing the three social classes: populace, clergy and aristocracy, a theory that has frequently been accepted by many scholars and often reiterated in modern times.

cristiana." This anticlericalism is also sensed, Asensio mentions, in the few lines devoted to the "fraile de la Merced," in which there is a clear satire of the friar's lack of monastic vocation, in the "materialismo" of the "Capellan," and in the description of the "Archipreste de San Salvador" who will make a farce of the sacrament of matrimony.

On the other hand, M. Bataillon has looked at the *Lazarillo* as a "livre pour rire, 'de burlas,' parce qu'il s'incorpore toute une littérature préexistante d'historiettes facétieuses" (*La Vie...*, p. 36), and therefore devoid of anticlerical satire, a belief which has received support from Margherita Morreale, who states that, "aparte el hecho de que anticlericalismo y erasmismo sólo tienen puntos de contacto materiales, pero se diferencian esencialmente en el espíritu y en los fines, hay que reconocer que la presentación del cura Maqueda, del fraile de la Merced, del buldero, del capellán y del arcipreste, no es [el *Lazarillo*] ni más satírica ni peor intencionada que la mayor parte de los refranes y chistes, que en España iban de boca en boca, sin que por esto flaqueara la fe o se menguara la fidelidad a la Iglesia."¹

The question of whether or not there are traces of Erasmian influence and elements of religious satire in the *Lazarillo* has also been discussed by E. Carilla, who prefers to take a "middle of the road" position with this problem. He refutes the "extremist" position of those who see all anticlerical satire as Erasmism, but he also rejects Bataillon's opinion that the *Lazarillo* is completely devoid of Erasmian influences, and he asserts that in this picaresque novel one can "admitir hilos sutiles que reconocen o toman color erasmista."² Carilla goes on to say, however, that the Erasmian elements of the book do not possess "un peso decisivo en el libro,"³ and for that matter, this "peso decisivo" does not even rest with "la abundancia de gente de iglesia — como señal de erasmismo — que se satiriza allí."⁴

¹ «Reflejos de la vida española en el *Lazarillo*,» *Clavileño*, XXX (1954), pp. 29-30.

² *Estudios de literatura española* (Rosario, 1958), p. 88.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

III. LITERARY ART¹

Of the many studies made on the *Lazarillo de Tormes*, those dealing with the literary art of this picaresque novel have received in recent years a thorough consideration by a number of scholars. Such aspects, as the style of language and narrative, realism, and the structural and thematic unity have been the basis of much discussion.

Alfredo Cavaliere (*op. cit.*) has presented various interesting opinions regarding the essence of the literary art of the *Lazarillo*, and how within this art we find something which is unique to this novel:

Sebbene lo schema autobiografico e l'elemento realistico si trovino in opere dell'antichità, ... sebbene note fossero già alle farse medievali francesi le burle giocate dal servo al cieco, ... sebbene moltissimi Fabliaux tramandassero avventure intessute anch'esse su astuzie ed inganni e tutto l'ambiente letterario del Rinascimento echeggiasse di simili racconti e tradizioni folkloristiche, sebbene la stessa letteratura spagnola non ignorasse né i tipi picareschi... né questa realtà antierica e disincantata... tuttavia assai diverso da quello delle supposte fonti antiche, medievali e contemporanee è lo spirito del nostro romanzo, il quale, pur affondando le sue più lontane radici nelle regioni difficilmente esplorabili del folklore medievale, pur movendo da motivi letterari facilmente individuabili e da una tradizione prettamente spagnola, ci dà un contenuto ed un tipo d'arte del tutto nuovi².

Cavaliere continues his discussion of the art of the *Lazarillo* by listing a series of aspects to substantiate his previous assertion that in the *Lazarillo de Tormes* we find a "contenuto ed

¹ In his excellent review of American Hispanism today, Bruce Wardropper (*Modern Literature*, v. II, 1968, pp. 69-119) presents a resumé of various recent studies of Spanish Renaissance and Baroque prose in which this and other aspects of the *Lazarillo* are briefly summarized.

² *Op. cit.*, pp. 63-64.

un tipo d'arte del tutto nuovi." Among other things, the Italian scholar cites the simplicity of a narration filled with vitality and humor, the lively dialogue, the pictorial characterization of Lazarillo's masters, and a language in which every word "assume un incanto speciale e un proprio colorito."¹

Another scholar who has considered the artistry of the *Lazarillo* is E. Carilla (*Estudios de literatura española*, previously cited). For Carilla the source of originality and the real art of the *Lazarillo* lies in the style of the novel. This novel, he asserts, "es una obra de arte que procura, a través de la lengua, resolver el problema del especial personaje autobiográfico, personaje que no es, por supuesto, el autor,"² and its style is one "de escritor, de gran poeta que crea un mundo literario, un género y una lengua narrativa nueva."³

More praise to the author of the *Lazarillo* for his stylistic abilities has come from Manuel J. Asensio who, like the previously mentioned scholars, has recognized the presence of many traditional elements in the style of the novel, but has also emphasized that the art of the author "no es de copia."⁴ He remarks that the final triumph and originality of the author in writing our novel is due to "sus dotes pictóricas y narrativas y buen humor, como al fino sentido con que elige y ordena esos materiales tan viejos y gastados."⁵ And, on the language of the *Lazarillo*, Asensio adds that it "supone hábil observación y estudio del habla popular en el reino de Toledo por un hombre inteligente y de exquisito gusto, que la moldea, según los requisitos del decoro literario para el más humilde hijo del pueblo."⁶

R. O. Jones has recently re-affirmed the widely held conception that the style of the *Lazarillo* is by no means the "grosero estilo" which, with ironic modesty, the protagonist as

¹ *Ibid.*, p. 66. »

² *Op. cit.*, p. 91.

³ *Ibid.*

⁴ "La intención religiosa...", p. 96.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

author deprecates in the prologue. In fact, he adds, the style of this novel is one of "considerable artifice" and concludes by saying that "though the author may have been a one-book genius (like Fernando de Rojas), he was also a practised stylist."¹

As part of the studies made on the style of language and narrative, it is also important to consider the work of H. R. Janns, "Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes," (*Romanistisches Jahrbuch*, VII, 1957, pp. 290-311), in which the author mentions Apuleius' *Golden Ass*, Roig's *Spill* and St. Augustine's *Confessions* as possible models of the "Ich-Form" of the Lazarillo. Claudio Guillén in his edition of the *Lazarillo de Tormes* and *El Abencerraje* (New York: Dell, 1966) also discusses the first-person form as founded on a Christian, confessional model (pp. 13-14).

On the question of realism in the picaresque novel in general, and in the *Lazarillo* in particular, one should note Alberto del Monte's introduction to *Il Romanzo Picaresco* (Naples, 1957), in which it is pointed out that in the century which marked the birth of the picaresque novel there prevailed the classic poetic of mimesis, or imitation of reality, whose essence was not the real, but rather the verisimilar. That is, "non cronaca dunque della realtà, ma invenzione di una favola che però non contrastasse le leggi della realtà, che, pur non essendolo, avrebbe potuto essere la realtà (*op. cit.*, p. 9)." The idea that mimesis constitutes the so-called realism of the Lazarillo has also been brought forth by Marcel Bataillon who remarks that Lazarillo, the Blindman, and the Squire are real characters "non pas tant parce qu'ils ressemblent à tel ou tel modèle vivant que parce qu'ils se conforment à un type déjà consacré de ces personnages."²

The study of E. Carilla (*Estudios de...*) has also presented some interesting aspects of the realism found in the *Lazarillo*. Carilla remarks that the world of the *Lazarillo* corresponds to

¹ *Op. cit.*, p. xxvii.

² In his introduction to *La Vie...*, p. 46.

"trazos concretos, realistas en el mejor sentido del término, es decir, un realismo que cale con hondura y no se queda en lo simplemente descriptivo."¹ However, he notes the one-sided realism of the novel in stating that it is "de lo minúsculo y rastrero, realismo del hambre y de la roña, realismo de ciertos tipos humanos."²

Besides the above-mentioned studies on the realism of the *Lazarillo*, which deal largely with the extent to which this novel is representative of the society of the time, there has been, in recent years, a study by Claudio Guillén³ from which the reader can increase his acquaintance with another kind of realism in the *Lazarillo*: psychological realism. After noticing the rapid movement of time at the beginning of the hero's life in the novel, when he is young and ignorant of the affairs of the world, Guillén goes on to show how, with the increased suffering of Lazarillo, there emerges a psychological "tempo lento" in which "las horas se suceden lentas y desesperantes."⁴ His analysis leads him to the conclusion that, as B. Wardropper points out, "the work contains an existential tension, or ambiguity, which anticipates with greater complicity the evocation of anguish in the modern American novel."⁵

Studies with yet another aspect of the *Lazarillo*, the thematic and artistic unity, have taken into consideration the predominant theme of the work, that of hunger, whether or not there is a thematic and structural unity in the novel, and the relative importance of and necessity for the various *tratados*. Albert A. Sicoff⁶ has questioned F. Courtney Tarr's early recognition of the unity of the *Lazarillo* by pointing out various stylistic differences between the latter part of the novel and the first three chapters.

¹ *Op. cit.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 82.

³ "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*," *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁵ *Op. cit.*, p. 97.

⁶ "Sobre el estilo del *Lazarillo de Tormes*," *NRFH*, XI (1957), pp. 157-170.

In contrast to Sicroff, however, Raymond S. Willis¹ has reiterated Courtney Tarr's defense for the artistic integrity of the last four *tratados* of the *Lazarillo*, concluding that in the novel "contrast and change are not in themselves bad, nor for that matter, good, and we should, therefore, judge our three seemingly discordant chapters in terms of what they accomplish, or what purpose they serve within the book taken in its entirety."² The contention that the *Lazarillo* is not a fragmented work, but rather that it possesses artistic unifying elements has also received support from Norma L. Hutman³ who affirms that "the capacity to convey a visual impression, the two-fold humor and the total unity of the novel interact and enrich one another so that no single element truly exists apart from the work as a whole."⁴

Professor R. O. Jones, whose opinions on the various aspects of this picaresque novel have already been put forth in this study, reiterates the well known fact that in spite of the thematic coherence of the book, some readers have felt that there is an inadequately filled gap in Lazarillo's life between the end of the third *tratado*, when he is still a child, and his appearance in Toledo. To these, the British scholar presents, we feel, a few wise words deserving our close consideration:

Certainly, the author passes very lightly over this phase. But he is not writing a chronicle: he is tracing the pattern of Lazaro's life, not accounting for everything in it. We are shown Lázaro's early training, we glimpse his growing up, and we see his end. This is the diagram of a life. To ask for more is to miss the point of the book⁵.

And he adds that the book's unity and artistry can only be

¹ "Lazarillo and the Pardoner: the artistic necessity of the fifth Tractado," *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 267-279.

² *Ibid.*, p. 277.

³ "Universality and unity in the *Lazarillo de Tormes*," *PMLA*, LXXVI (1961), pp. 469-473.

⁴ *Ibid.*, p. 473.

⁵ *Op. cit.*, pp. xxviii-xxix.

properly judged "in the light of the author's purpose,"¹ a conclusion very similar to that of Willis, previously indicated.

In conclusion, the question of the anonymous author of the *Lazarillo* has been one of considerable investigation by many scholars since the publication of this picaresque masterpiece, and in the past fifteen years no conclusive evidence has been presented to shed new light on this problem. The social and ideologic intention of the novel, as seen by critics in recent years, has included opinions that range from a mere reiteration of the medieval "burlas," for laughter and delight, to a strong satire of all classes of society. However, if the intention of the work has been disputed, its unique literary and linguistic artistry have been overwhelmingly recognized.

BRUNO M. DAMIANI

¹ *Ibid.*, p. xxix.

RENAISSANCE ET ITALIANISME
EN LA « CONCEIÇÃO VELHA » DE LISBONNE

*A Monsieur Raymond Lebègue,
de l'Institut, mon maître.*

L'église de Lisbonne que l'on nomme aujourd'hui « da Conceição Velha » conserve les restes de l'ancienne Miséricorde, détruite par le tremblement de terre, en 1755. Le portail et les deux fenêtres appartenaient à l'antique édifice, dont la construction, commencée sous Manuel Ier, s'acheva en 1534, sous Jean III.¹

Le sanctuaire de N. D. de la Miséricorde était le plus grand de Lisbonne, après Sainte Marie de Belém. Il était orienté d'Est en Ouest. La porte aujourd'hui conservée s'ouvrait du côté de l'Épître, près du transept, et donnait sur la « Rua da Misericórdia ». Les autres portes et fenêtres s'ornaient de statues de saints, de chérubins, de délicates dentelles, d'arabesques et d'ornements végétaux, sans oublier la « Cruz de Cristo » et la sphère armillaire, insignes du *Roi Fortuné*².

Vingt colonnes de marbre ouvragé s'élevaient à bonne hauteur. Six d'entre elles partageaient l'église en trois amples nefs. Quatre pilastres soutenaient la voûte où s'entrelaçaient des nervures de pierre. Le chœur était revêtu de bois sculpté et doré. Chaque bras du transept débouchait sur une chapelle. Contre chacun des murs latéraux s'appuyait un autel. Après 1550, une dame créole, D. Simoa, fit édifier une chapelle du côté de l'Évangile, en l'honneur du Saint-Esprit. Elle sur-

¹ Faria e Silva (Felipe Nery), *A Igreja da Conceição Velha e Varias noticias de Lisboa*, Lisboa, 1900, p. 5.

² Le Roi D. Manuel Ier (+ 1521).

vécut au tremblement de terre. D'architecture classique, les murs se parent de marbre coloré. Aujourd'hui elle abrite le maître-autel de la « Conceição Velha ».

Au XVI^{ème} siècle, la « feira da ladra »¹ se tenait auprès de l'église de la Miséricorde. Sur le parvis on vendait fleurs, oiseaux et feuilles volantes. Des tatoueurs, à quelque distance de là, piquetaient de poudre et d'encre bleue les poitrines et les bras des matelots.

La fête patronale avait lieu le 2 juillet, solennité de la Visitation². Une somptueuse procession parcourait alors les rues de Lisbonne, allant de la cathédrale à la Miséricorde, puis de la Miséricorde à la cathédrale. C'est le roi Manuel le Fortuné qui en avait établi la coutume.

En ce fameux sanctuaire, soixante chapelains récitaient les Heures Canoniales. En 1621, on y dit 127.578 messes. Y retentit aussi la voix du P. António Vieira, prêchant en 1655, sur le thème du bon larron.

* * *

LA CONFRERIE DE LA MISERICORDE

Les Confrères de la Miséricorde avaient pour mission particulière d'accompagner les condamnés au lieu de leur supplice. Le jour où la sentence était proclamée, un prêtre confessait et consolait le pénitent. Le lendemain celui-ci communiait au cours d'une messe dite dans la prison. Le surlendemain des porteurs de bannières parcouraient la ville: une face représentait un homme vêtu d'une aube; l'autre côté, une femme habillée de même. On promenait aussi le portrait du condamné. Moyen d'ameuter le peuple, car c'était œuvre dévote que de l'escorter, après lui avoir fourni la tunique de lin blanc dont il se vêtirait avant de monter à l'échafaud.

¹ Le marché aux puces.

² Les Miséricordes étaient placées sous le patronage de N. D. de la Visitation. En 1619, Philippe III d'Espagne y assista ce jour-là à la Messe.

Le jour de l'exécution, la Confrérie sortait en procession de la Miséricorde. En tête avançait la bannière, flanquée de deux acolytes, porteurs de cierges. Puis venait un homme qui agitait une clochette. Huit chapelains psalmodiaient des prières. Tandis que le condamné sortait de la prison, les Confrères s'agenouillaient. Le pénitent baisait le Crucifix. On récitait les litanies jusqu'au « Santa Maria, ora pro nobis ». Puis on se relevait. Le cortège prenait le chemin du gibet. Le portecroix marchait avec le condamné. Les hérauts de Justice accompagnaient la bannière. Les chapelains continuaient à chanter les litanies. On arrivait à la Porte de Fer¹, sur la place de la cathédrale. Elle était surmontée d'une chapelle dédiée à N. D. de la Consolation. Un prêtre était en train d'y dire une messe. L'allure du cortège était réglée de telle sorte que le pénitent pût adorer les saintes espèces au moment de l'élévation, implorant le pardon divin.

A l'endroit du supplice, les chapelains revenaient chercher le corps du supplicié, afin de l'ensevelir. Le jour de la Toussaint, ils recueillaient d'autre part au *Campo de Santa Bárbara* les ossements des pendus, pour les enterrer dans un cimetière béni.

Le Jeudi-Saint, à la tombée de la nuit, sortait aussi de la Miséricorde la procession des « Endoenças », dite encor des « fogarés ». Un gentilhomme portait la bannière de la Confrérie, encadré par un second noble et par un officier, au milieu des torches. Le parcours durait jusque vers une heure du matin. Trois cents pénitents défilaient en cagoule noire, un cierge à la main. Devant eux marchaient un millier d'hommes et de femmes en noir. Armés d'une discipline, ils se fouettaient jusqu'au sang. La procession, éclairée par des lanternes, se divisait en trois ou quatre groupes séparés par un Christ en croix. Une douzaine de Confrères, munis de baguettes, tâchaient de mettre de l'ordre dans cette confusion. Beaucoup de pénitents se chargeaient de lourdes barres de fer et de croix de bois. Une trentaine d'hommes portaient des bassines de vin cuit: il servait à nettoyer les disciplines ensanglantées. Une

¹ L'arc que l'on désignait ainsi fut démoli en 1782.

douzaine de porteurs offraient par ailleurs des tranches de coings et de cédrat. D'autres tendaient des gobelets d'eau fraîche. A la Miséricorde, des médecins purifiaient ensuite les plaies et les désinfectaient avec du vin mêlé d'aromates¹.

* * *

LA « CONCEIÇÃO VELHA »

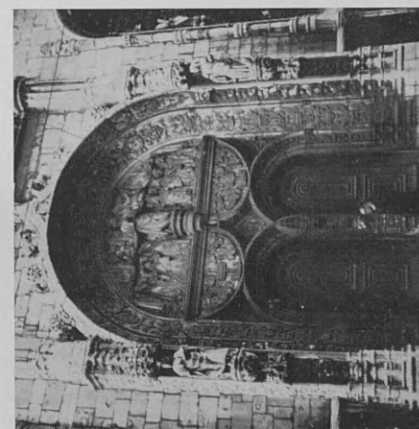
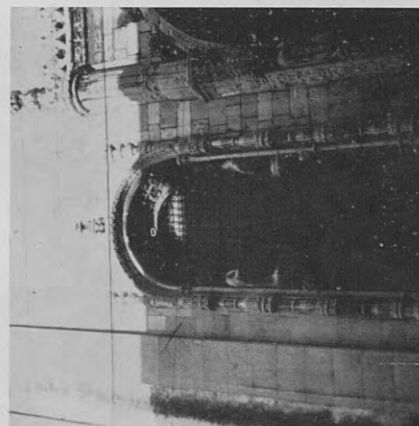
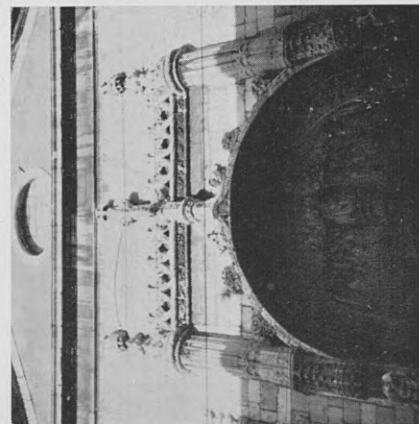
Sur l'emplacement de l'ancienne église de la Miséricorde se dresse donc aujourd'hui le sanctuaire de N. D. de la Conception, dite « A Conceição Velha ». Il fut édifié sur les plans de Francisco António Ferreira, *O Cangalhas*, et complété par Honorato José Corrêa². Les Frères du Christ desservirent l'église jusqu'en 1836. Aussi abrite-t-elle encore la statue de N. D. du Restelo devant laquelle s'agenouilla Vasco da Gama en 1497. Les Frères l'avaient recueillie dans l'ancienne synagogue de la *Rua dos Prateiros*, près de la Madeleine, devenue église de l'Immaculée Conception de par la volonté de Manuel I^{er}. Le pape Jules II avait approuvé le décret royal du 29 janvier 1504 qui soustrayait l'église et ses desservants à la juridiction de l'Ordinaire, les rattachant directement au Roi, Grand-Maître de l'Ordre du Christ. Toutefois, le 16 janvier 1568, selon le gré de D. Sébastien et de son oncle, le Cardinal-Infant, N. D. de l'Immaculée Conception devint paroisse. Elle le resta durant 114 ans. En 1682, à la suite de contestations avec l'Archevêché, la paroisse transféra son siège en la chapelle de N. D. de la Victoire, *Rua da Caldeiraria*. Dès 1699, elle fut établie en la « Conceição Nova », *Rua Nova dos Ferros*³.

Le tremblement de terre de 1755 ayant détruit de fond en comble l'église des Frères du Christ, le Marquis de Pombal leur confia le sanctuaire surgi des restes de la Miséricorde. Les

¹ *Estatística de 1552* (Ms. de la B. N. L.), cité par Faria e Silva, *op. cit.*, p. 117-118.

² Luiz Gonzaga Pereira, *Descrição dos Monumentos Sacros de Lisboa* (Ms. de la B. N. L.). Voir Faria e Silva, *op. cit.*, p. 125.

³ La construction de cette église dura du 15 juin 1698 à 1730.



Portail de la « Conceição Velha »

Frères en prirent possession en 1770. Le peuple continua à désigner du nom de *Conceição Nova* l'église rebâtie en 1794 sur les plans de Remigio Francisco de Abreu¹, et appela dès lors *Conceição Velha* le nouveau temple des Frères du Christ, situé dans l'ancienne *Rua da Misericórdia*, aujourd'hui *Rua da Alfândega*².

* * *

LE PORTAIL DE LA CONCEIÇÃO VELHA

Le portail de la *Conceição Velha* est par beaucoup défini comme un specimen du manuélin. En réalité ce monument est de style Renaissance. Torsades ou prétendus cordages, décoration végétale se retrouvent sur des monuments italiens du début du siècle, voire plus anciens. La cathédrale d'Orvieto possède ces « cordages » sur son flanc extérieur gauche et à l'intérieur du sanctuaire même. Au reste le palais des Doges ne s'orne-t-il pas de deux fenêtres « manuélines »? Et la porte dite de la « Carte » n'offre-t-elle pas ces colonnettes que l'on revoit au porche de la *Conceição Velha*? Les loggias de la *Torre de Bélem* s'inspirent aussi nettement de l'art vénitien. Il est pour ainsi dire conforme à la règle qu'après avoir ruiné Venise, les souverains portugais, hantés par la Sérénissime, aient souhaité en absorber la beauté, comme jadis les Romains avaient répercuté la Grèce. A la vérité le « manuélin » prolonge, en le matérialisant, la symbolique du décor renaissant, à partir de lignes flamboyantes. Concrétisant, il surcharge. Les nervures tressées deviennent cordes en effet. Les rinceaux se multiplient. Parmi l'allusion aux décors bucoliques, si ce n'est aux vulgaires jardins, se glissent les chardons ou quelque végétal exotique. Bergerie ou navigation? Sans doute Rabelais a-t-il célébré le *pantagruelion*. Armant une flotte puissante, Panta-

¹ Le plafond fut conçu par Francisco Leite.

² En 1841, il y avait encore en cette église quelques Frères du Christ. Le curé en était Frei Thomas Correia de Sá. Cf. Faria e Silva, *op. cit.*, p. 8.

gruel embarquait une foison « de cette herbe »¹. N'est-il pas naïf toutefois de lire sur ces beaux monuments quelque recette contre le scorbut, voire l'obsession de cordages marins?

Un examen détaillé des restes de l'antique église de la Miséricorde nous permettra donc d'en déterminer le style.

Encadrant la croix du Christ, deux sphères armillaires surmontent le portail de la *Conceição Velha*. Deux arcs s'y inscrivent l'un dans l'autre. En plein cintre, pure Renaissance. L'écu royal domine l'ensemble. Des figures sculptées dans une pierre aux reflets dorés ornent l'arceau de gauche. Éléments d'un tout dont le reste est invisible ou sous-entendu, hiéroglyphes en quelque sorte. Leur ensemble ne se borne peut-être pas à décorer: ne faudrait-il pas le déchiffrer? Fontaines ou coupes au pied chaussé de feuilles appellent les oiseaux: à leur bec pend quelque tige ornée d'une grappe de cytises, de jacinthe ou de raisins. Sources de la vie mystique, renouvelée par le divin sacrifice? Des chiens assis, la tête dressée, observent des feuilles de chêne et des glands. On remarque une sphynge: le Destin interroge. A droite, la décoration se fait symétrique, à l'exception de la dernière figure qui demeure imprécise.

Une série d'anges, le genou à terre, prolonge vers le sol la ronde des reliefs. Adolescents des deux sexes, leur âge varie de douze à quinze ans. Leurs vêtements diffèrent. On peut y voir le costume théâtral des Anges, dans les *autos* ou les tragi-comédies scolaires du XVI^{ème} siècle.

A l'intérieur du second arceau, de gauche à droite, on remarque deux animaux, sortes de chiens dont le museau mord la poussière. Puis un sphynx et une sphynge, une tête de gorgone, comme on en trouve sur les sarcophages romains; des anges, deux amours à la longue trompette recourbée. Au-dessous d'une coupe, un médaillon. C'est un net profil d'homme. La tête, couronnée d'un bandeau, est flanquée par deux cornes d'abondance. Ensuite deux oiseaux, perchés sur une coupe, penchent la tête vers le sol. Deux griffons encadrent une fontaine. Un autre médaillon offre la tête d'un homme moustachu.

¹ *Pantagruel*, Tiers Livre, ch. 49-52. Le pantagruelion n'est autre que le chanvre.

tachu. Au sommet de l'arc on note encore deux griffons. A l'intersection des deux segments, on distingue une tête hilare dont le front et le cou disparaissent sous le feuillage: cet élément est-il là bien à sa place? Il n'est pas impossible qu'on l'ait placé à cet endroit au moment de la réfection du portail. A droite, les motifs descendent dans un ordre à peu près symétrique: deux chimères, un ciboire; une coupe qui soutient deux profils de vents. Deux cornes d'abondance encadrent un autre médaillon. C'est une jeune femme de profil: un mouchoir enveloppe ses cheveux. Ce portrait fait pendant à celui de l'homme moustachu. Quel est ce personnage? Une reine? Une infante? Une dame de la Cour? Tout simplement peut-être une paysanne de *Bergerie*. Ce décor suggère des parcs, des volières, des chenils. Plus bas, un masque d'homme barbu dont les moustaches sont en vérité deux tiges achevées en feuilles stylisées: on songe au peintre Archimboldi, autant qu'à Luca della Robbia. A mi-hauteur on admire une tête de soldat casqué à l'antique. Puis deux amours, deux anges: à leurs ailes pendent des lianes terminées par des œufs. A moins qu'il ne s'agisse de frondes. Des deux derniers animaux, en bas et à droite, celui de gauche a la tête à l'envers: on dirait une face d'homme. Quelquefois les artistes se sont de la sorte humblement et narquoisement figurés. Michel-Ange ne s'est-il pas portraituré sur la peau de saint Barthélémy, à la Sixtine? Le sculpteur du portail nous aurait-il ainsi transmis son image?

Chaque porte est elle-même surmontée d'un arc:

— au-dessus de l'entrée de gauche, l'artiste a sculpté des végétaux en la gueule d'un griffon. Dans son bec un aigle porte une grappe: le travail des rameaux, en torsade mouvante, est particulièrement heureux.

— au-dessus de l'entrée de droite, la décoration se fait encore symétrique. Mais les végétaux (lierre ou lys) ne sont point coupés par des figures d'animaux.

— l'intersection des deux arcs est elle-même surmontée d'un médaillon où s'inscrit le portrait d'un capitaine moustachu, dans le style de Luca della Robbia.

* * *

LA JUSTICE

Entre les deux portes, une niche, à première vue de style gothique, appartenant en vérité à la Renaissance, abrite une statue de la *Justice*. C'est une jeune fille aux cheveux roulés sur la nuque. Elle a des jambes robustes, de larges pieds. L'encolure de sa robe est arrondie. Le vêtement se retrouse deux fois, à la taille et à hauteur du bassin. Les proportions du corps semblent fausses. Dans la main droite la Justice tient une balance; et de la gauche elle dresse son glaive vers le Ciel. C'est dans ce costume et avec ces attributs qu'on représentait en effet cette allégorie dans les drames de collège du XVIème et du XVIIIème siècles, et probablement aussi à l'âge antérieur. Le couple Justice-Miséricorde est, on le sait, traditionnel¹. En ce portail, c'est la Vierge au manteau qui figure elle-même la Miséricorde. Elle domine, au tympan, l'entrée des fidèles et Justice elle-même. Les Confrères, on l'a vu, devaient aussi pitié aux gens « occis par Justice ».

Entre les arcs et le tympan, l'espace est rempli par une fontaine au pied feuillu. En bas, on distingue des sphynx; en haut, deux aigles porteurs de grappes. Il s'agit des trois symboles: l'eau vive, dont le Christ parla à la Samaritaine; le vin sacré de la Messe; l'énigme de la vie humaine, son double destin de salut ou de perte.

* * *

LA MISERICORDE

Au tympan trône la Vierge, couronnée, les mains jointes: elle implore. Deux anges au visage encadré de longs cheveux soutiennent les pans de sa cape royale. Ils recouvrent deux groupes de personnages:

¹ Les armes de l'Inquisition comportaient le glaive dressé (Justice) et la branche d'olivier (Miséricorde).

— à gauche, deux évêques mitrés, deux cardinaux (l'un portant le chapeau, l'autre la barrette); le pape Léon X, encore jeune, est coiffé de la tiare; il est flanqué d'un prélat¹.

— à droite, le roi Manuel Ier et la Reine Léonor, sa sœur. Le chef du souverain barbu s'orne d'une couronne fermée. En arrière, deux jeunes nobles, un homme d'âge mûr, puis un jeune adolescent. Tout le monde prie, les mains jointes. Il s'agit, a-t-on dit, des personnages jadis associés à la création de la Miséricorde.

Mais ce tympan est postérieur au 25 août 1574. Car, afin de prouver que Miguel de Contreiras avait fondé la Miséricorde, l'Ordre des Trinitaires excipa alors, dans un document officiel, de la représentation de ce religieux sur toutes les bannières de la Confrérie. Or il n'y est pas question de ce groupe sculpté. Par ailleurs un acte du 15 septembre 1576 détermine la façon dont on doit décorer les bannières: on y représente à peu près les figures du tympan dans leur disposition actuelle. Le relief de pierre a dû, lui aussi, se conformer au décret. Enfin, en 1584, si l'on en croit une vue de Lisbonne qui date du règne de Philippe II d'Espagne la façade sud de l'église n'offre ni le portail ni les fenêtres actuelles².

LES COLONNES EXTERIEURES DU PORCHE

A gauche, sous un baldaquin aux formes gothiques, bien qu'il résulte d'éléments renaissance, la Vierge est debout. Un béguin cache ses cheveux. Un manteau couvre son corps de jeune fille. Dans sa main gauche un livre ouvert. Sa droite repose sur son cœur. Elle a les yeux mi-clos et semble écouter: un sourire léger flotte sur ses lèvres.

¹ Peut-être le co-fondateur de la Miséricorde au Portugal, le Trinitaire Miguel de Contreiras.

² V. Faria e Silva, *op. cit.*, p. 171. *La Descrição métrica* (1626) parle des « portas travessas » de la Miséricorde. Le porche actuel, selon Faria e Silva, daterait de 1598. D'après le *Santuário Mariano* (1721) une des trois portes de la Miséricorde avait été ouverte en 1598. (*Santuário Mariano* de Frei Agostinho de Santa Maria).

A droite et symétriquement, un ange aux cheveux longs, vêtu d'une robe à vertugadin, dont les manches sont bouffantes, déploie une banderole: « Ave Maria, gratia plena ». Sa main droite devait soutenir un lys: on n'en voit plus que la tige. Il s'agit d'une *Annonciation*, ce qu'aucun historien ou critique d'art ne semble avoir relevé jusqu'à présent.

Enfin, sur les rebords extérieurs du porche, figurent d'autres fontaines, des sphynxes, des pompons.

On remarque à peu près la même décoration sur les piliers sculptés qui soutiennent la nef des *Jerónimos*. De semblables motifs ornent aussi le cloître du monastère. Ce système décoratif fut introduit et utilisé, à N. D. de Belém, par Jean de Castilho et surtout par Nicolas Chantereine. Les deux artistes avaient inauguré leurs travaux à Belém, en 1517. L'Eglise de la Miséricorde fut édifiée à partir de 1520. Mais si le portail et les fenêtres qui subsistent datent du milieu ou de la fin du XVI^{ème} siècle, cette décoration est l'œuvre d'élèves de Castilho et de Chantereine, ou, tout au moins, d'une seconde génération de sculpteurs. L'inspiration en est pleinement renaissante et italienne, comme si les artistes étaient revenus à la source de leurs aînés. Les médaillons évoquent Luca della Robbia: on se rappelle, toutefois, que ces ornements figuraient déjà dans les peintures et les stucs de l'époque romaine. Les artistes du château d'Urbin avaient pareillement décoré les encadrements des portes intérieures. Examinons celle de la chambre à coucher de la Duchesse: on y remarque les mêmes coupes et les mêmes chimères. Au reste, la cheminée de marbre qui se trouve aujourd'hui dans la salle des *Pegas*, au Palais de Sintra — don supposé du pape Léon X, lequel figure au tympan de la Miséricorde — n'est pas sans rapport avec la cheminée d'Urbin, dite des Anges. Malgré tout, les artistes de Lisbonne ont manié le ciseau à la façon de ceux de Tomar: la porte de la *Conceição Velha* est sœur presque jumelle de celle de l'église des Chevaliers du Christ. Les griffons sont en particulier de même facture. On croit que le porche de Tomar est l'œuvre de João de Castilho et date de 1515. Mais l'inscription *I. cas. cos. 515* ne se rapporte peut-être qu'à la partie de l'édifice ajoutée sous D. Manuel I^{er}. Ce portail ne serait-il pas à la vérité postérieur? Et celui de la *Conceição Velha* ap-

partenait-il vraiment à la Miséricorde? Ne viendrait-il pas de l'ancienne église des Chevaliers du Christ, détruite par le tremblement de terre? On l'aurait, après 1755, affecté à leur nouveau sanctuaire. Lorsque Castilho mourut, à Tomar, en 1551, on en était aux constructions inspirées par les monuments et les édifices italiens.

LES FENETRES

Les arcs des deux fenêtres qui encadrent le portail sont en plein cintre. Chacune est limitée par deux colonnettes encastrées dans le mur et divisées par des torsades ou des tortils de fruits.

Fenêtre de gauche: le saint de gauche, barbu, tient d'une main un couteau. De l'autre un livre ouvert. Le second est imberbe, décharné. Il porte une courroie. Qui sont-ils? Il n'est pas impossible que le premier soit saint Barthélémy, patron d'une confrérie de navigateurs, et l'autre, saint Crépin, protecteur des cordonniers, vénéré à Lisbonne dès la « tomada aos Moiros ».

Fenêtre de droite: à gauche, saint André, barbu, de la main droite retient la croix de son supplice. Dans sa gauche, un livre ouvert. L'homme de droite est aussi barbu; il a les pieds nus. A son flanc gauche pend une sacoche. Il s'appuie sur un bâton de pèlerin. La statue représente saint Jacques.

On ne saisit guère le rapport de ces statues avec la Miséricorde. En revanche elles pourraient concerner la dévotion des ordres chevaleresques et des lisboètes. Ce sont des négociants d'Amalfi qui fondèrent en 1048 l'Hôpital de Saint-Jean, d'où les Hospitaliers tiraient leur nom. Or la cathédrale d'Amalfi ne conservait-elle pas le corps de l'apôtre saint André? Quant à saint Jacques, il est le patron naturel des Chevaliers de Santiago et de Calatrava.

Bref, on peut se demander si ces quatre statues appartenaient à l'ancien édifice, si on ne les a pas récupérées ailleurs.

LA CHAPELLE DU SAINT-ESPRIT

L'influence purement italienne ira s'accroissant. L'ancienne chapelle du Saint-Esprit, due à la générosité de la noble mulâtresse Simoa Godinho, est en effet de style néo-classique. Il suffit de noter ce plafond à caissons que l'on reverra à S. Vicente de Fora¹. Des médaillons de marbre coloré, comme autant de bijoux, parent les murs et le plafond. L'architecture s'inspire visiblement du Bramante (église de Todi et S. Pietro in Montorio) et de Sangallo le Jeune (église de Montepulciano). Cette œuvre exquise de la Renaissance mériterait d'être débarrassée de sa crasse, des objets affreux qui actuellement l'envahissent et la déparent. On souhaite de lui voir rendre ses lignes pures et nues qu'illuminerait la couleur du marbre.

En somme les restes de l'antique église de la Miséricorde, devenue *Conceição Velha*, sont un autre témoignage au Portugal de l'influence renouvelée de la Renaissance et du Classicisme italiens. Au premier coup d'œil, on croirait à quelque survie du gothique. Certaines lignes, les volumes même ont beau favoriser l'illusion, cette coquetterie bien portugaise masque à peine les éléments classiques, grâce auxquels elle est obtenue.

La décoration du porche de l'ancienne église de la Miséricorde n'offre qu'un maigre caractère chrétien. A peine le précieux sang est-il évoqué dans les grappes au bec des oiseaux. Son seul but est de parer les surfaces au goût du jour, grâce au décor pastoral ou satyrique.

Dans les médaillons on devrait probablement retrouver le portrait de navigateurs contemporains ou de chefs de guerre. Peut-être quelque dame de la Cour, quelque prince. Mais il s'agit de décoration classique. Il y faut voir une meilleure

¹ Cette église fut une première fois édifiée sur l'ordre de D. Afonso Henriques, en 1147. Mais elle fut reconstruite de 1582 à 1627 sur les plans de Felipe Terzi. Les travaux furent par la suite dirigés par João Nunes Tinouco et Leonardo Turriano.

connaissance de l'antiquité et aussi l'admiration durable des lignes reproduites en Italie, surtout dans les monuments vénitiens. Le goût ne se forme-t-il pas d'ailleurs, en ce dernier quart du XVI^e siècle, dans les collèges de la Compagnie de Jésus, où, si l'on y christianise essentiellement le païen, on vénère surtout les Anciens?

Cependant l'ornementation profuse, la matérialisation des symboles, le style Arruda, la nostalgie du flamboiement, peut-être mal satisfaite, et qui sait? la peur des surfaces nues révèle, chez les artistes portugais de la seconde moitié du XVI^e siècle, un goût analogue à celui du plateresque chez les Espagnols. Influence du pays voisin? Un même souverain porte alors les deux couronnes. En revanche, la chapelle du Saint-Esprit est bien le triomphe du classicisme à l'italienne.

Enfin le porche de la vieille Miséricorde, malgré tout, laisse encore entendre un cantique pastoral. Peuplée de symboles qui assujettissent la connaissance à la raison, à l'imagination, mais avec quelques concessions à l'œil, cette Nature semi-abstracte célèbre la gloire de Dieu.

CLAUDE-HENRI FRECHES

RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE ET POÉSIE

(notes sur le sonnet « *Le vierge, le vivace...* » et *Don du Poème* de Mallarmé).

L'analyse littérale du sonnet « *Le vierge, le vivace...* » révèle avec quelle économie de moyens, et en restant combien fidèle à la rhétorique traditionnelle, Mallarmé a réussi, à une certaine époque de sa carrière, à renouveler l'expression poétique, et à s'entourer du halo de mystère qui doit, selon lui, préserver la dignité de la poésie, en interdisant l'accès de celle-ci au profane.

Le premier quatrain concentre toute sa vertu dans des raccourcis dont seule une stricte analyse grammaticale et stylistique peut rendre compte :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Le « lac dur oublié », c'est, conformément à la syntaxe de la poésie classique¹, « l'oubli que le lac durcirait », ou plutôt, car Mallarmé raffine sur le simple latinisme de l'usage classique, « le lac dont le cygne avait oublié qu'il durcirait (sous l'effet du gel) ».

Le « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », c'est l'air limpide et glacé des hauteurs, dans lequel auraient dû se déployer librement les ailes de l'oiseau migrateur. La métaphore est trop hardie, mais elle s'explique par une exigence de la sensibilité comparable à celle qui explique, dans *Don du poème* (voir plus loin p. 40), « l'innocence des pieds froids ». Parce que le lac est devenu opaque et dur, et piège mortel, l'air devient glacier transparent et sécurité sans piège.

¹ Corneille, *Le Cid*, v. 910: « Je sais qu'un père mort (= la mort de ton père) t'arme contre mon crime ».

Commandé par ces deux hardis raccourcis d'expression, le sens du quatrain se développe ainsi: une coupure s'est faite dans le temps; aujourd'hui est une naissance pure, et sans attache aux fautes du passé (« vierge »); il est volonté de vivre et promesse de vie; tout est beauté et tout est possible; on attend le coup d'aile imminent qui enlèvera l'oiseau, ivre de liberté, au-dessus du sillage qui déchirera la surface des eaux, lors de la course de l'envol... Et alors, sera réparée la faute de l'oiseau: il avait oublié que le lac durcirait; l'envol réalisera en mouvement de liberté la vision lumineuse où se résume actuellement toute sa vie sous sa prison de givre: fuite, sécurité et stabilité dans l'air limpide et glacé.

Le deuxième quatrain naît d'une périphrase qui dissimule la légende delphique et délienne d'Apollon Hyperboréen.

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du splendide hiver a resplendi l'ennui.

Apollon quittait chaque année ses sanctuaires de la Grèce, pour gagner, sur un char attelé de cygnes, la lointaine Hyperborée, « royaume de l'éternelle lumière », où il vivait une partie de l'année « au milieu d'un peuple d'hommes heureux et justes, occupés à chanter ses louanges »¹. Et ce départ était pleuré à l'automne par les hymnes de l'*apodèmia*, en attendant les hymnes d'appel (*klètikoi*) qui, au printemps, salueraient son retour (*épidèmia*).

Mais Socrate, commentant sa propre mort dans le *Phédon*², compare sa joie à celle des cygnes mourants:

... Nul oiseau ne chante quand il a faim ou froid, ou qu'une autre souffrance le fait souffrir... Les cygnes, en leur qualité, je pense, d'oiseaux d'Apollon, ont le don de la divination, et c'est la prescience des biens qu'ils trouveront chez Hadès qui, ce jour-là, les fait chanter et se réjouir plus qu'ils ne l'ont jamais fait dans le temps qui a précédé.

¹ P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, 1879, pp. 103-104.

² Platon, *Phédon*, 84^e, trad. Léon Robin (Les Belles Lettres).

Le poète confond ici à dessein les chants de l'*apodèmia* (dits par les prêtres), qu'il a connus sans doute par le livre de P. Decharme¹, bible des poètes ses contemporains, et le « chant du cygne » interprété par Socrate. A l'heure de l'hiver doublement « splendide » (par l'éclat du gel, et par l'imminent départ pour la lumineuse Hyperborée), le cygne a manqué à sa vocation de devin, et, oubliant passagèrement le service du Dieu, il n'a pas chanté l'*apodèmia*, c'est-à-dire n'a pas pris son vol. Déjà retranché de la vie, et déchu de sa dignité d'oiseau migrateur (« cygne d'autrefois »), il fait « sans espoir », le geste de se délivrer (« se délivre » est un « présent d'effort »); il le fait pour l'honneur, par ostentation². Les portes du jardin merveilleux de l'Hyperborée lui sont fermées à jamais; prisonnier de l'éternel hiver, il est prisonnier en même temps de l'« ennui », ce tourment de l'âme éternellement privée de la présence de Dieu.

Le premier tercet joue encore de deux périphrases:

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

La première: « l'oiseau qui le (l'espace) nie » = l'oiseau migrateur, permet au poète de faire de la mort du cygne, en même temps que le juste châtiment d'une faute contre le Dieu (oubli du vol au service du Dieu), la basse et cruelle vengeance d'un impitoyable ennemi, l'Espace: par un raffinement de cruauté, l'oiseau blanc, sur le lac blanc de givre, agonisera lentement, sans perdre une goutte de sang.

La deuxième est empruntée par le poète à lui-même. Le « plumage » désigne l'oiseau lui-même, l'oiseau-serviteur du Dieu, l'oiseau participant du divin, raillé par ses ennemis l'Espace et le Sol. Leur raillerie est celle-là même que Mallarmé adresse à Dieu dans sa

¹ Cf. p. 36, n. 1. Que Mallarmé se soit intéressé à la mythologie gréco-latine, c'est ce qui est largement attesté par son volume: *Les Dieux antiques*, nouvelle mythologie illustrée d'après G. W. Cox, Rotschild éd., Paris, 1880 (cf. éd. de la Pléiade, pp. 1159-1278).

² « ce que le libéral fait par générosité, le magnifique le fait par ostentation », *Dict. de l'Académie* cité par Littré.

lettre de 1867 à Cazalis: « Dieu, ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement »¹.

Ces périphrases estompent la faute initiale du Cygne. En définitive, le poète ne veut retenir que l'idée de la dure et basse vengeance du Sol et de l'Espace, et, considérant dans le deuxième tercet la forme blanche de l'oiseau qui s'immobilise, il accorde à la victime la grâce de triompher de ses bourreaux et de la mort même:

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Le cygne meurt, mais mort, il atteste que la vie est ailleurs. Sa forme immobile devient la mystérieuse attestation ici-bas de l'existence d'un autre monde. D'un monde de pureté lumineuse dont le seul lien avec le nôtre est l'impitoyable hostilité que celui-ci a pour lui. Car c'est à cause de son « pur éclat » qu'il est « assigné » au lieu de son supplice (c'est-à-dire cité à comparaître devant son juge). Se souvenant alors du vers dans lequel il immobilise pour l'éternité l'image de Poë²,

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,

le poète immobilise le Cygne dans l'attitude de mépris aristocratique qui, du temps de sa vie déjà, attestait qu'il était ici un exilé perdu dans le songe de l'Hypterborée.

On voit le rôle éminent que jouent dans l'élaboration du poème l'archaïsme syntaxique, la périphrase, la métaphore poussée à l'à-peu-près, et le raccourci d'expression, tous procédés catalogués dans les arts poétiques. La *retractatio* du « *Tel qu'en lui-même...* » est un procédé classique. L'allusion enfin au mythe d'Apollon Hyperboréen et le recours probable à la *Mythologie* de P. Decharme rattachent étroitement Mallarmé à l'école poétique parnassienne.

¹ Lettre à Cazalis, 14 mai 1867.

² *Tombeau d'Edgard Poë*, 1887.

Don du poème donne lieu à des observations du même genre:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes!

Le vers initial compare amèrement les promesses illusoires d'une nuit inspirée et triomphale à la déception de l'aube. Cette nuit est dite « nuit d'Idumée » parce que Virgile avait promis à sa patrie d'être le premier de ses fils à lui rapporter les palmes du triomphe:

*Primus Idumaeas referam tibi Mantua palmas*¹;

et l'exclamation finale « Palmes! » souligne d'ironie la désillusion du poète devant l'œuvre avortée. Mais c'est l'Aurore elle-même qui a d'abord tourné en dérision le poète et l'œuvre, l'aurore « noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée ». On reconnaît ici le développement dramatique de la figure de style traditionnelle appelée transfert d'épithète: parce que le poète vivait une nuit divine et un rêve de triomphe, et qu'il se réveille vaincu, blessé et pâle, l'Aurore apparaît en oiseau « déplumé » (ne participant plus de l'illusion divine de la nuit, cf. plus haut « Dieu, ce vieux et méchant plumage »), saignant, pâle, et méchant. Elle se jette donc méchamment sur la « lampe angélique » qui faisait du cabinet de travail un sanctuaire ou un palais fabuleux, et chasse l'enchantement de la nuit, « le verre brûlé d'aromates et d'or » redevenant, comme devant, « carreaux glacés, hélas! mornes encor ».

... et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi
La solitude bleue et stérile a frémi.

« Relique » aussi est un mot ironiquement ambigu censé dit par l'Aurore, et qui traduit la rancune du poète devant sa défaite: au

¹ Virgile, *Géorgiques*, III, 12 (source depuis longtemps signalée).

lieu de l'enfant merveilleux, voici un vieux chiffon, un bout d'os desséché, offert à la tendre vénération du poète et des foules! Alors, devant l'avorton, le poète saisi de honte imagine que le ciel lui-même a un frémissement de répulsion et de dégoût. Le ciel physique, du reste, un ciel vidé de toute présence divine depuis que ne luit plus la « lampe angélique ». C'est ce que dit le poète en l'appelant « solitude », et en empruntant à Homère l'adjectif ambigu qui dit la mer à la fois immense et « stérile »¹.

O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?

C'est à une femme que le poète apporte l'« enfant d'une nuit d'Idumée ». A une jeune mère qui berce un enfant; sa femme sans doute berçant leur fille Geneviève². Mais le nom qu'il lui donne est une définition de la femme et de sa mission; elle est la berceuse, celle qui berce l'enfant, mais aussi l'homme, et le poète; celle dont rêvent, dans Vigny, Moïse, Samson, et le poète de *La Maison du Berger*. Et parce qu'elle est accueillante et douce, il la dit « innocente », par contraste avec l'Aurore « noire ». Mais, parce que l'avorton est le fruit illusoire d'une (chaude) nuit d'Idumée, que son infirmité a été révélée par une aurore ailée, et qu'il est rejeté par le ciel (séjour traditionnel du « méchant plumage »), par un contraste trop voyant pour n'être pas ainsi interprété, l'« innocence » de la berceuse et de sa fille est dite celle de leurs « pieds froids », au mépris de l'heure, et de la tiédeur réelle de la chambre où viennent de s'éveiller la mère et la fille.

C'est pour une raison analogue que la voix de la berceuse rappelle « viole et clavecin », pour évoquer une musique aussi différente que possible des trompettes et buccins du triomphe.

¹ Homère, *Iliade*, I, 316: καθ' ἄλλος ἀτρογέτοιο; XIV, 204: καὶ ἀτρογέτοιο θαλάσσης; XV, 27: ἀτρογέτον πόντου; et *passim*.

² Née le 19 nov. 1864. Les premières ébauches du poème sont de 1865.

Pour la même raison aussi, le doigt est « fané », ce qui n'est pas un compliment, mais s'accorde très bien avec le son vieillot de la viole et du clavecin¹.

Dans l'allaitement, la femme infuse à l'enfant sa propre vie; et avec sa vie, elle lui donne l'avenir: à la lettre, son lait annonce et promet l'avenir, et, si l'on préfère, interprète la volonté des Dieux, comme les Sibylles.

Alors se découvre un sentiment que le poète avait habilement caché jusque'ici. « Père » soi-disant « ennemi » d'un enfant disgracié, il est en fait persuadé de la vitalité de cet enfant. Loin de le renier, il se penche avec amour sur ce puissant appétit de vivre né avec la lumière du matin. Il suffit en effet de rapprocher « l'air du vierge azur » du vers initial du sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », pour comprendre que la naissance au jour est, pour le poème-enfant, la naissance à l'appétit de vivre. Le poète a achevé sa tâche de père: la vie propre du poème commence; c'est-à-dire que, lancé dans la vie, il croîtra, comme l'enfant qui devient homme, selon sa propre loi de poème².

On a reconnu, chemin faisant, certains procédés mis en œuvre dans le sonnet « *Le vierge, le vivace...* »: l'allusion à Virgile rappelle l'allusion à Platon revu par P. Decharme; le transfert d'épithète est ici d'un effet plus saisissant encore que dans le sonnet; les périphrases ont le même caractère énigmatique, et sont en fait des sortes de « devinettes à tiroirs »; les images les plus inattendues sont commandées par une logique subtile mais rigoureuse; enfin, conformément à la rhétorique traditionnelle du court poème, l'œuvre s'achève sur un trait brillant chargé de sens.

¹ Voir aussi, dans *Divagations, Frisson d'hiver*, le gout de Mallarmé et de sa femme (« ma soeur au regard de jadis »... « dans ta robe pâlie ») pour les « vieilleries » et pour « la grâce des choses fanées ».

² Sur le poème qui, une fois publié, n'appartient plus au poète, voir ce qu'écrit P. Valéry, éd. de la Pléiade, p. 1507 et p. 1511, au sujet du commentaire du *Cimetière Marin* par G. Cohen, et du commentaire de *Charmes* par Alain. Les propos oraux d'Alain dans ses cours, propos dont il ne cachait pas qu'ils étaient autant ceux de Valéry que les siens propres, ne laissent guère de doute (nous pouvons l'attester) sur les pouvoirs réels que Valéry reconnaissait *in petto* à ses commentateurs et à ses lecteurs. Mallarmé pensait de même.

Il faut convenir de l'efficacité de ces procédés, qui sont d'une grande simplicité et d'une parfaite fidélité à la tradition. La poésie ainsi conçue est à la fois jeu subtil et oracle. Son accès est interdit au profane, comme le veut le maître; mais celui-ci a l'heureuse habileté de s'enfermer derrière un retranchement d'autant plus sûr qu'il est plus simple: la vieille rhétorique, la vieille et rigoureuse grammaire.

ALPHONSE BOUVET

FERNANDO PESSOA: ANCORA SUGLI ETERONIMI

La moltiplicazione di Fernando Pessoa in eteronimi non rappresenta — c'è da presumere — il problema fondamentale tra i tanti che la produzione letteraria di quel poeta portoghese propone o mette in luce: il fenomeno degli eteronimi trova infatti principio e fine nella personalità particolare di Pessoa — a cui rimane indissolubilmente legato —, mentre l'opera poetica dà luogo a una serie ininterrotta di interrogativi e di problemi esistenziali che trascendono la stretta individualità dell'autore e si inseriscono su un piano più largamente umano, di valore universale. Tanto è vero che questi interrogativi continuano a sconcertare, contagiare, appassionare un numero sempre crescente di studiosi e di lettori, che ritrovano nei temi di Pessoa gli elementi di una situazione esistenziale di cui ciascuno si riconosce, in qualche modo, partecipe.

Tuttavia il fenomeno degli eteronimi è stato il punto più discusso fino ad oggi, forse perché costituisce la manifestazione più appariscente e inquietante della personalità di Fernando Pessoa, forse perché attrae per la sua sostanziale atipicità nella storia delle letterature, forse anche perché ogni critico avverte nell'inestricabile complessità del fenomeno quasi una sfida alla propria capacità di intendere e di interpretare — sul piano letterario e sul piano umano — un autore che, nell'esprimere se stesso, ha sovvertito e messo in discussione le dimensioni convenzionali dell'io.

Sul fenomeno degli eteronimi si è tanto indagato e tanto scritto che sembra difficile poter trovare ancora qualcosa da scoprire: il problema appare quasi del tutto esaurito in una serie di interpretazioni di ordine psichiatrico, filosofico, estetico, nazionalistico, storico, ludistico, di compensazione ed altro ancora — ognuna delle quali risulta avere, in effetti, un peso ed un'importanza determinanti per la ricostruzione del processo mentale che deve aver portato Pessoa all'elaborazione degli eteronimi.

Quello che invece è mancato è forse proprio una valutazione del fenomeno che tenesse conto di tutti gli aspetti volta per volta

messi in luce, una sintesi in cui potessero convergere su basi comuni gli innumerevoli elementi che sembrano essere intervenuti nella moltiplicazione interiore del poeta. È infatti poco verosimile che un fenomeno tanto complesso da comportare tutta una catena di interpretazioni egualmente motivate e possibili possa essere ricondotto ad un'unica sollecitazione psicologica: pare molto più probabile che esso risalga ad un vero e proprio convergere di motivi, che si intersecano — integrandosi l'un l'altro — fino a determinare la situazione psichica da cui gli eteronimi trassero origine. E bisogna purtroppo riconoscere che, per quanto profondamente si ricerchi e si indaghi, questa situazione ci resterà sempre in qualche modo oscura, dato che nessuno potrà mai fare completamente luce sulle complicate manifestazioni dell'animo umano.

Sebbene la creazione di eteronimi non sia un processo sconosciuto in campo letterario — Kierkegaard, Unamuno, Antonio Machado, Celaya ne sono altrettanti esempi — il molteplice sdoppiamento di Fernando Pessoa si carica di significati e di conseguenze che rendono difficile inquadrarlo senza qualche riserva tra gli autori che abbiano fatto ricorso, più o meno coscientemente, all'espedito dell'eteronimia.

Con Pessoa, il processo di moltiplicazione in eteronimi non ha più niente in comune con l'uso di pseudonimi: il poeta non scelse semplicemente altri nomi per esprimere temi più o meno uguali o più o meno diversi, né ebbe mai bisogno di nascondersi alle spalle di un'identità fittizia. Ci troviamo di fronte alla moltiplicazione di una personalità unica in una serie di personalità collaterali ed autonome, che risultano la massima oggettivazione di stati di animo e di mente — completi e coerenti di per sé, ma discordanti tra di loro — che coesistevano in Fernando Pessoa, e che egli volle, o dovette, sviluppare separatamente.

È noto che l'elaborazione di questi « alter ego » fu portata dall'autore a conseguenze inaspettate, spesso confinanti con l'assurdo: egli proiettò questi frammenti logici di io all'esterno di sé, ne fece entità autonome, il più possibile positive e « reali » — dei complementi di se stesso mai identificabili con se stesso — costruendo per loro un aspetto fisico, un « curriculum vitae », un mondo individuale di sentimenti e di sensazioni ed un'opera letteraria che da questo mondo appare scaturire naturalmente.

Ciò che sconcerta è proprio il limite estremo raggiunto da questo processo di moltiplicazione e di scissione: la cura costante di Pessoa nell'organizzare fin nei minimi particolari il mondo fisico e spirituale delle sue creature — l'immaginare per esse un nome, delle caratteristiche fisiche, una data e un luogo di nascita, un'educazione letteraria, un'attività pratica, varie vicende di vita, una rete sottile di contatti e di rapporti comuni, una visione particolare della vita e dell'universo, uno stile proprio; persino, come per Álvaro de Campos, la « presenza » nella vita quotidiana dello stesso Pessoa; persino, come per Alberto Caeiro, una calligrafia e la... morte.

Un altro elemento inquietante è dato dalla preoccupazione di Fernando Pessoa nel separarsi dalle sue creature, nel farle identificare il meno possibile con se stesso, nel ripudiarne — come estranei alla sua propria natura — le idee, i sentimenti e le espressioni: « Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que ler como estão, que é aliás como se deve ler. »¹

Pessoa giungerà all'assurdo di mettere volentieri in dubbio la sua stessa realtà in favore di quella delle sue creazioni: « Não sei, bem entendido, se realmente não existiram ou se sou eu que não existo. Nestas cousas, como em todas, não devemos ser dogmáticos. »² E ancora: « Se estas três realidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico que este, ausente do segredo dos deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver. »³

¹ Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretação* Textos estabelecidos e prefaciados por J. Prado Coelho e G. R. Lind - Lisboa - Ática, 1966, p. 108.

² Fernando Pessoa: *Páginas de Doutrina Estética* - selecção, prefácio etc. de J. de Sena - Inquérito - Lisboa, 1948, p. 261.

³ Fernando Pessoa: *Tábua bibliográfica* da « Presença », Lisboa n. 17 (Dicembre 1928).

Se gli esempi di Kierkegaard, di Machado, di Unamuno testimoniano che l'esigenza di dar vita e voce ad un altro se stesso non è prerogativa del poeta portoghese, in Fernando Pessoa la moltiplicazione in « alter ego » assume, insomma, dimensioni ignorate dagli altri creatori di eteronimi e, al di là del puro fenomeno letterario, sembra implicare un sovvertimento interiore di tutta la personalità dell'autore, una modificazione della struttura e concezione dell'io che passa i limiti della esperienza normale.

È la spiegazione di questi paradossi che potrebbe essere rintracciata in una valutazione globale del fenomeno degli eteronimi e in una visione unitaria del mondo interiore di Pessoa, tanto più utile quanto più si va facendo strada la tendenza a considerare l'opera del poeta un insieme di frammenti dispersi, in cui si ricerca, secondo i gusti e le risposnde personali, il « Pessoa autentico » — sia esso un eteronimo, l'ortonimo o parte dell'ortonimo — con il solo risultato di mutarla nel suo significato e nel suo valore complessivi e di pregiudicarne arbitrariamente la piena comprensione.

Tra le molte interpretazioni elaborate dallo stesso Pessoa e dai suoi critici per spiegare la moltiplicazione in eteronimi, una sembra presentare particolare validità per una soluzione unitaria del problema: è possibile, infatti, inserirla nella storia della genesi degli eteronimi come una vasta trama di base, in cui trovano posto — come integrazioni e componenti secondarie — la maggior parte delle tesi restanti. Questa interpretazione sembrerebbe essere, cioè, l'unico « trait d'union » possibile fra tante teorie differenti — e sempre irrimediabilmente parallele — che sono state avanzate, la sola capace di integrarle in un insieme coerente e di renderne comprensibile in qualche modo, la diversità. Ed è, infine, l'unica interpretazione capace di spiegare non soltanto il fenomeno degli « alter ego », ma anche quanto di sconcertante, di illogico, di anormale persino, in esso si ritrovi — e di dare quindi una dignitosa ragione di essere al molteplice sdoppiamento di Pessoa, per quante assurdità ed istriornismi abbiano potuto caratterizzarlo.

Si tratta della tesi che si potrebbe definire di ordine « histero-neurasténico » e che ha come punto di partenza l'instabilità psichica di Fernando Pessoa, sfociata in una forma di nevrosi di cui egli soffrì, con piena coscienza, per tutta la vita, e che l'avrebbe indirizzato verso concezioni e manifestazioni non completamente normali.

Nello stesso anno della sua morte, Pessoa scriveva: « A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histórico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.

« Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros: fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos históricos rompem em ataques e cousas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histórico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia. »¹

L'alterazione psichica di cui Pessoa parla — ed i cui sintomi si possono rintracciare, al di là delle affermazioni sempre discutibili del poeta, nelle analisi di se stesso che egli ha lasciato, nella storia della sua vita ed in alcuni particolari modi di essere della sua opera — assume a questo punto un'inconsueta importanza per la comprensione del mondo psicologico di Fernando Pessoa. Sarà bene, perciò, cercare di stabilirne, — per quanto è possibile — la reale importanza, i limiti e le espressioni, per non incorrere nell'errore di sottovalutarla — e giungere ad esaminare il fenomeno degli eteronimi con la stessa divertita curiosità con cui si osserverebbe un « lusus naturae », privandolo di ogni riflesso emozionale, sofferto, umano che in esso possa esservi — oppure di sopravvalutarla e di non vedere, quindi, negli eteronimi che le elucubrazioni anormali e prive di significato di una mente malata.

È chiaro che ogni possibile alterazione psichica di Fernando Pessoa viene considerata qui non come dato di malattia — nonostante un certo linguaggio di tipo clinico adottato a volte per esigenze di

¹ Fernando Pessoa: lettera del 13-1-1935 ad Adolfo Casais Monteiro, dalle citate *Páginas de Doutrina Estética*, pp. 260-261.

brevità e di chiarezza — ma semplicemente come situazione umana, come dramma interiore e quindi come elemento della personalità capace di influenzare e determinare una produzione poetica quanto un qualsiasi altro. Non è possibile ridurre il genio ad un caso psichiatrico: probabilmente i fenomeni nevrotici di Pessoa potrebbero interessare lo studioso di malattie mentali, ma in questo contesto sono e restano soltanto l'espressione di una situazione esistenziale legata ad un essere umano ed ad una poesia.

È superfluo far notare che il poeta degli eteronimi non si rivelò pazzo in nessuna manifestazione della sua vita pratica e letteraria: il suo stato di disequilibrio nervoso non scivolò mai nella follia vera e propria, in mutamenti sconvolgenti della personalità, nell'impossibilità di convivere con i propri simili. Quello che si può individuare in lui è, invece, un'inquietante condizione nevrotica, intendendo per «nevrosi» un'alterazione non grave del modo di concepire i valori reali, con manifestazioni che si allontanano da quelle solite dell'esperienza comune, ma che sono note, in certo qual modo, — e comprensibili — a coloro che si mantengono sul piano di ciò che viene definito «normale e razionale».

Infatti tutto ciò che si potrà ritrovare di irrazionale, di apparentemente assurdo, nel modo di essere di Pessoa ha sempre le sue basi nella fondamentale umanità di ogni essere. Ad ogni disequilibrio psichico si accompagna generalmente un'accresciuta sensibilità e ricettività nei riguardi del mondo reale e immaginario, e non può sorprendere che su queste basi si innesti un insolito processo di valutazione della realtà, una maggiore disponibilità e adesione ad alcuni fenomeni che esistono — anche se in modo appena percettibile — in ogni essere umano. Sembra essere questo il caso di Fernando Pessoa, che non ha rinunciato a niente della propria fondamentale umanità psichica pure sviluppando oltre i limiti — arbitrariamente segnati dalla nostra concezione condizionata e confusa di «ciò che è normale» — la capacità di moltiplicarsi e di diversificarsi.

La storia del perturbamento psicologico del poeta viene fatta risalire alla sua prima infanzia, cominciando dalle ripercussioni che potrebbe avere avuto su di lui la presenza di un caso di pazzia nella sua famiglia: la nonna paterna di Pessoa fu infatti internata più volte in un ricovero per ammalati di mente perché affetta da demenza senile. È anche possibile che da parte sua sia derivata all'autore una costituzionale labilità nervosa, una predisposizione

alle affezioni mentali che, più tardi e sotto la pressione di vari fattori, si sia andata aggravando fino a sfociare in un vero e proprio squilibrio psicologico.

In verità, dato che non tutti gli individui — a parità di ostacoli nella vita — vedono compromesso il proprio equilibrio interiore, si potrebbe ammettere che le energie interne possano difettare in alcuni di essi, o non raggiungere nel loro sviluppo una condizione di maturità. Sia come sia, Fernando Pessoa non subì, nel corso della sua vita, esperienze traumatiche particolarmente gravi, tali da determinare in lui l'insorgere improvviso ed inevitabile di affezioni mentali: i pochi avvenimenti in cui è possibile individuare una fonte di traumi sono tutti eventi abbastanza comuni, che hanno lasciato indenni la maggior parte di coloro che li hanno vissuti. È quindi abbastanza verosimile supporre che il poeta si sia trovato, in ogni evenienza della propria vita, in un'iniziale posizione di svantaggio — dovuta ad una estrema sensibilità, ereditaria o meno che fosse, del suo sistema nervoso — e che questo non gli abbia permesso di superare avvenimenti e situazioni che avevano un effetto negativo sulla sua psiche.

Ci riferiamo, in particolare, alla morte del padre ed al secondo matrimonio della madre, di cui si è tanto parlato quale causa primaria della crisi psicologica che avrebbe avuto come conseguenza la moltiplicazione in eteronimi.

Riconosciamo che questo dovette essere un dramma affettivo notevole per il futuro poeta, aggravato anche dall'inevitabile scombussolamento della partenza per il Sud Africa e dalla nascita della prima sorellastra — che veniva a togliere a Pessoa l'esclusività dell'affetto materno in un momento particolarmente critico. Tuttavia queste esperienze sono tutt'altro che infrequenti nella vita dei fanciulli e, se certamente contribuirono al successivo modo di essere di Fernando Pessoa, al suo rinchiudersi in se stesso, alla sua aridità sentimentale, ai suoi problemi interiori, non ci sentiamo capaci di trovare in esse la molla nascosta della moltiplicazione in eteronimi.

Per quanto ovvia possa sembrare l'affermazione, l'importanza del fenomeno degli eteronimi risiede interamente nel fatto che si è verificato, cioè che si è tradotto in manifestazioni esteriori, nella creazione di individualità che, per quanto fittizie, hanno lasciato, almeno negli scritti ad esse attribuiti, una traccia concreta della loro «esistenza».

Ma in ogni essere umano è insita una certa dose di irrazionalità determinata da fattori traumatici o tendenze congenite. E fino a quando questa irrazionalità non trova sfoghi all'esterno e non sfocia in manifestazioni sconcertanti, niente autorizza a considerarla qualcosa di più di uno dei tanti processi mentali che fanno parte del patrimonio psichico di ogni uomo.

Per questo, il punto cruciale del problema degli eteronimi sembra essere costituito non tanto dalla maniera più o meno automatica in cui il fenomeno abbia potuto configurarsi nella mente di Pessoa — dove avrebbe potuto restare per sempre latente — quanto dalle cause che lo portarono a galla in un momento determinato, lo investirono di importanza e di urgenza, e lo concretarono esteriormente nelle figure di Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos ed altre ancora.

Intendiamo con questo sdrammatizzare gli eventi — e le conseguenze di questi eventi — che si verificarono nei primi anni di vita di Fernando Pessoa, prima, cioè, che egli prendesse piena coscienza di se stesso e della realtà di cui faceva parte. Viene sempre più scendendo, anche nel campo clinico, la teoria che le vicende dell'infanzia possano da sole determinare il futuro di un essere umano — avviandolo irrimediabilmente verso la normalità o l'anormalità — e ad essa si viene sostituendo la più ragionevole tesi che il modo di essere di un individuo è il risultato dei suoi rapporti costanti con la realtà, che lo dimensionano e lo ridimensionano continuamente ed in cui la coscienza dell'essere gioca un ruolo di primaria importanza.

Ripercorrendo i dati di cui disponiamo, si può, tutt'al più, sostenere che gli avvenimenti dell'infanzia e dell'adolescenza di Pessoa abbiano preparato il terreno al fenomeno degli eteronimi — come del resto a molte altre manifestazioni nevrotiche del poeta. La morte del padre, il secondo matrimonio della madre, la conseguente frustrazione, avranno certo influito sulla sua psiche, sviluppando in lui una sensibilità eccezionale, avviandolo all'introspezione, lasciando strascichi di esigenze affettive insoddisfatte: ma in questo l'autore non si è molto differenziato dalle reazioni che ci si aspetta da chiunque si trovi nelle medesime situazioni e per sua natura ne avverte interiormente il peso.

Infine, non si ritroveranno in Pessoa accenni angosciosi a queste vicissitudini infantili; ed è ancora verosimile ritenere che egli le

abbia accettato, per quanto era possibile, e persino superato, non appena in grado di comprenderle al livello di ragionamento. Gli ultimi studi sulla fanciullezza del poeta stanno infatti sempre più sfatando il mito di un'infanzia infelice e solitaria, dominata da complessi edipici, e mostrano un Pessoa inaspettatamente integrato nella « nuova » famiglia, compagno e protettore dei fratellastri ed a capo dei loro giochi infantili¹.

L'unico addentellato al fenomeno degli eteronimi è rappresentato, in questo periodo, dalla creazione di compagni fantastici — uno Chevalier de Pas, un capitano Thibeaut — in cui lo stesso Pessoa ha più tardi visto, o voluto vedere, il primo indizio di una moltiplicazione in eteronimi già in atto. Oggi, il fenomeno è considerato, al contrario, uno dei più comuni dell'età infantile: H. S. Sullivan, che ha studiato questo processo, da lui definito « drammatizzazione » osserva a proposito: « Nella prima metà della fanciullezza questa parte inevitabile dello sviluppo in essere umano diventa seriamente preoccupante (dal punto di vista di conseguenze future) soltanto quando le drammatizzazioni assumono un particolare significato per nascondere violazioni di collaborazione e per ingannare l'autorità. In questi casi... le drammatizzazioni tendono a diventare delle specie di sub-personificazioni. Si tratta di veri e propri ruoli che vengono recitati; in questo modo si riesce ad evitare angoscia e punizioni, e anche a ricevere tenerezza là dove non c'era attività basata su esperienza precedente ed atta a provocare tenerezza. Questi ruoli, organizzati al punto di poterli chiamare vere e proprie « personae », sono spesso multipli, ma ciascuno di essi risulterà più tardi avere ugual titolo per essere chiamato io... Queste drammatizzazioni, quantunque siano in stretti rapporti con l'imparare a divenire un essere umano, possono cominciare già da questo periodo a introdurre nella personificazione dell'io un elemento fortemente irrazionale. »²

Si potrebbe concluderne che, incrinatasi la compattezza del suo mondo infantile in seguito alla sensazione di essere stato « abban-

¹ Hubert Dudley Jennings: *Aspectos da vida de Fernando Pessoa na África do Sul* da « O Século » Lisboa, 31-8-1968.

² Harry Stack Sullivan: *Teoria interpersonale della psichiatria*. Trad. di E. D. Mezzacapa - Milano - Feltrinelli, 1962, pp. 238-239.

donato» — e alla carenza di tenerezza, vera o supposta, che ne risultava — Pessoa abbia intensificato, come compensazione affettiva, il processo di creazione immaginaria inevitabile nei fanciulli; e che — pur volendo negare al fenomeno tutto il valore di segno premonitore che il poeta gli attribuisce in seguito — esso resti un elemento capace di aver parzialmente modificato, con l'introduzione di fattori irrazionali, il suo modo di concepire l'io e la realtà.

Ma lo stesso Sullivan presuppone ulteriori esperienze traumatiche perché un'eventuale alterazione psicologica sviluppatasi nell'infanzia possa successivamente sfociare in deformazioni della personalità: «È vero che spesso una grave deformazione sofferta, per esempio, durante la fanciullezza interferisce con il corso degli eventi dell'età successiva al punto di compromettere gli effetti costruttivi della vita che ora si svolge coi compagni e sotto l'autorità di persone diverse dai familiari. Ma non di rado accade anche che deformazioni gravi subite nella fanciullezza vengano quasi del tutto corrette, con l'aiuto della fortuna, nei primi tempi della successiva età scolare, fino al punto che le loro tracce residue si possono osservare solo in condizioni di «emozione intensa», «fatica grave»...»¹.

Per questo, fermo restando che il fenomeno di personificazione immaginaria si è mantenuto, per tutta l'infanzia e l'adolescenza di Pessoa, nei limiti normali che questo processo presenta nei fanciulli — senza manifestazioni sconcertanti, che indicassero gravi deformazioni psicologiche in atto — niente ci autorizza a supporre che esso potesse sfociare in seguito — ex abrupto — in atti anormali. Non pare assurda l'ipotesi che, se il poeta avesse trovato modo di incanalarsi senza traumi ulteriori nella corrente della vita comune — se si fosse determinato per lui uno stato di cose favorevole, che gli avesse dato l'opportunità di «normalizzarsi» e liberarsi di qualsiasi fattore irrazionale che avesse avuto presa sulla sua mente —, ogni traccia di irrazionalità sarebbe stata contenuta, o anche eliminata, ed il fenomeno degli eteronimi non avrebbe mai avuto luogo.

Porre l'accento, come si propende, soltanto sulle traversie dell'infanzia e della prima adolescenza di Pessoa — quale spiegazione del «fundo traço de histeria» che il poeta individuerà in se stesso —

¹ Harry Stack Sullivan: *op. cit.*, p. 414.

comporta il rischio di semplificare e mutilare arbitrariamente il processo psichico degli eteronimi. Infatti, pur non negando in assoluto che una distorsione involontaria della valutazione dell'io abbia potuto intervenire nel fenomeno, pur volendo riconoscere che in esso abbia avuto peso un'alterazione meccanica operatasi solo al livello del subcosciente, la creazione degli eteronimi implica sempre l'accettazione volontaria dei valori irrazionali in questione, il rivelarsi di essi sul piano della coscienza. E nessun elemento valido permette di ritenere che questo abbia potuto verificarsi prima della fine della fanciullezza di Fernando Pessoa.

Vorremmo, perciò, spostare l'attenzione verso un periodo successivo, quello in cui si è maturata — anche e soprattutto al livello cosciente — la crisi da cui gli eteronimi traggono più direttamente origine. Ci riferiamo al periodo complesso ed instabile, durante il quale ogni essere umano — emergendo dalla sostanziale inconsapevolezza e dall'acquiescenza senza interrogativi del primo stadio giovanile — ha la rivelazione della propria individualità e degli aspetti molteplici e contrastanti del reale: l'adolescente rivive esperienze ignorate o fraintese ed altri valori si sostituiscono a quelli dell'infanzia e della fanciullezza, precipitandolo in una comprensibile condizione di insicurezza, da cui tenta di emergere sperimentando inquietamente tutti i modi possibili di esistere e sforzandosi di trovare un'integrazione soddisfacente nel mondo, già formato ed in marcia, dei propri simili.

Nell'affrettato bilancio che viene fatto in questa circostanza, tutte le doti suscettibili di costituire un sostegno, una difesa, vengono immediatamente percepite e valorizzate, siano esse positive o negative. Il futuro adulto — costretto a vagliare i problemi che la sua esistenza comporta — dà fondo a tutte le proprie capacità di adattamento e sviluppa le proprie caratteristiche umane più salienti, quelle che lo differenzieranno da ogni altro individuo e costituiranno la sua definitiva, inconfondibile personalità.

La vera crisi adolescenziale si innesta sulla base di questa conquista: la personalità elaborata può essere tale da consentire all'adolescente l'integrazione nella vita comune e l'adesione alla realtà, o può presentare caratteri che lo condanneranno al definitivo isolamento, al ripudio di se stesso come essere sociale e «normale». Per questo, l'adolescente vive in tensione continua una parte notevole della propria esistenza (dai tredici-quattordici anni ai ventidue-venti-

cinque circa) e muove i propri passi in un alternarsi di lotte e di fratture interiori, di improvvisi entusiasmi e di pesanti frustrazioni, di paure coscienti ed incoscienti, di urti frontali contro le incongruenze della realtà.

In questa situazione, elementi fortemente perturbatori — come la perdita della lecita irresponsabilità infantile ed il crollo dei sogni, degli ideali, delle speranze, dei miti su cui era fondata la vita del preadolescente (ed ai quali si sostituisce la coscienza dei più tormentati interrogativi esistenziali: la vita, la morte, la Verità, la Divinità, la coesistenza con se stesso e i propri simili) — possono avere ripercussioni violente su di un essere instabile, estremamente sensibile e ricettivo, e psichicamente impreparato ad affrontare le difficoltà dell'auto-affermazione. Il prolungato stato di tensione e l'angoscia rischiano di assumere proporzioni abnormi e di indurre l'individuo a ripiegarsi rigidamente su se stesso, senza più aperture verso la vita concreta né moti verso la realtà incerta e deludente delle cose.

La storia di Fernando Pessoa, in questo momento dell'evoluzione psicologica, risulta pressoché identica a quella del Leopardi, per un'analoga reazione interiore alla crisi adolescenziale ed alla presa di coscienza dei problemi connessi all'esistenza umana. Si veda, per esempio, l'analisi del Sapegno: « Che cosa è infatti il pessimismo leopardiano se non la condizione psicologica dell'adolescente nell'istante in cui si affaccia all'esistenza reale e la viene scoprendo a poco a poco nei suoi aspetti duri, prosaici, di fronte ai quali si appanna e svanisce il fragile tessuto delle illusioni, dei sogni infantili, si circoscrive fin quasi ad annullarsi il regno delle favolose speranze, del 'possente errore', degli 'ameni inganni'? Ogni uomo, se pure in misura diversa secondo il grado della sua sensibilità (che nel Leopardi fu precoce e straordinariamente intensa), passa ad un certo momento per questo stato psicologico, conosce per prova questa delusione, questa frattura, questa pausa dolente e quasi sospensione del ritmo dell'esistenza. Senonché per la maggior parte degli uomini si tratta di un breve istante subito superato; la ferita si risana, nel trapasso dall'adolescenza alla condizione adulta, in una accettazione serena della 'prosa' in cui la vita si assesta e definisce, uscendo fuori dall'indeterminata ed ansiosa tensione della puerizia coll'assegnarsi infine certi limiti e leggi, e uno scopo preciso, una funzione ben circoscritta e modesta. Ma al Leopardi appunto questa soluzione fu preclusa: le condizioni dell'ambiente, l'educazione ricevuta

gli avevano creato intorno un'atmosfera di astratto isolamento; nell'istante in cui si spegneva nel suo animo la luce delle favole e delle speranze puerili, gli faceva difetto il solido terreno di una concreta esperienza di vita, di rapporti umani, di doveri sociali, di lavoro. La disperazione dell'adolescente che si affaccia alla vita che non conosce ancora, e che egli solo s'immagina confusamente come una serie di tediose fatiche, di sofferenze prosaiche, di 'inutili miserie', questa disperazione divenne per lui una condizione durevole, costante, cui non doveva mai sottrarre il beneficio della rassegnazione, e cioè della tranquilla accettazione della realtà col suo orizzonte limitato, ma vero e non solamente sognato, di affetti e di opere. Le domande in cui si condensa la confusa ed indiscriminata velleità riflessiva degli adolescenti (che cosa è la vita? a che giova? quale il fine dell'universo? e perché il dolore?), quelle che il filosofo vero ed adulto allontana da sé come assurde e prive di un autentico valore speculativo e tali che non comportano risposta alcuna né possibilità di svolgimento, proprio quelle diventarono l'ossessione di Leopardi, il contenuto esclusivo della sua filosofia.»¹

Le citate parole risultano fundamentalmente valide anche per Fernando Pessoa, nonostante la diversità di epoca storica, di prospettive culturali, di tendenze e di vicissitudini personali che lo allontanano dal Leopardi: proprio nel momento in cui cercava di integrarsi nella realtà e nella vita comune anche al poeta portoghese vennero a mancare gli elementi interni ed esterni che lo avviassero ad accettare senza riserve la realtà quotidiana delle cose e che, quindi, potessero ricondurlo senza traumi dal campo vastissimo delle illusioni a quello — più ristretto, ma anche più sicuro — della comune «razionalità e normalità». Come Leopardi, Pessoa sarà bloccato nella visione degli interrogativi esistenziali meno suscettibili di soluzione e ne farà il perno della propria opera poetica, senza mai trovare risposta e tuttavia incapace di distogliersi da essi o di trovare un rimedio valido alla propria inquietudine ed al proprio isolamento.

In questo, la crisi adolescenziale di Pessoa rivela conseguenze più gravi e distruttrici dell'analoga esperienza leopardiana: se Leopardi trova consolazione nel sentimento di solidarietà che lo unisce

¹ Natalino Sapegno: *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, vol. III. Firenze - La Nuova Italia - 1959, pp. 239-240.

agli infelici ed agli inquieti di tutto il mondo, se tutta la sua poesia è permeata di una fraterna universalizzazione del proprio « male di esistere », a Pessoa questa soluzione rasserenante appare completamente negata. Nella sua opera, il poeta degli eteronimi si rivela disperatamente isolato nella propria angoscia, incapace di comunicare con i propri simili, costantemente alla ricerca del « quid » che dovrebbe renderlo partecipe del loro modo di essere e continuamente frustrato nei propri tentativi di sentirsi umano e sociale tra gli uomini: il malessere esistenziale, ancora suscettibile di trovare qualche sbocco, si è evoluto in condizione alienante senza soluzione alcuna.

Nella situazione psicologica di Pessoa assisteremo, infatti, dopo una resistenza iniziale, ad un progressivo ripiegamento del poeta su se stesso, ad un rifiuto graduale della realtà che lo angoscia, ad un taglio sempre più netto dei legami con quanto gli gravita intorno. Pressato dai problemi esistenziali che avverte in maniera sempre più urgente ed inquieta, scartate una dopo l'altra le soluzioni con cui tenta di realizzare se stesso come essere sociale, falliti i primi tentativi di instaurare rapporti validi con il mondo esterno, Fernando Pessoa si trincerava nel campo del suo io come l'unico che offra ancora qualche apertura e qualche possibilità.

L'autore cercherà di trovare all'interno di sé la spiegazione del mistero delle cose, la ragione di essere dell'universo, il senso della propria esistenza, la molla nascosta della coesistenza con il prossimo, le cause del proprio isolamento umano e sociale: è un lungo processo di iperattività mentale, di continua auto-analisi. Così l'io finisce per assorbire ogni energia rivolta all'esterno e diventerà una prigioniera da cui Pessoa non saprà più uscire per incontrare i propri simili su un piano diretto di interessi ed affettività.

Comincia allora a manifestarsi il turbamento fisico-morale che condurrà il poeta a credere di essere un « degenerato » irrecuperabile, e lo porterà ad aderire, senza troppe esitazioni, a quanto di irrazionale di fantastico, di mistico, di irrealistico, di assurdo si potesse ritrovare in lui.

Gradualmente Fernando Pessoa andrà schierandosi nella categoria degli esseri che si dimostrano inadatti a vivere, come se manchi loro la facoltà di essere completamente umani — nel senso di sociologici ed inquadrati nella gerarchia inevitabile della classe sociale a cui appartengono: disorientati, insicuri, tormentati da ansie, paure

e sensi di colpa inspiegabili — che cancellano in loro il significato delle cose, della natura, della storia, spezzano i loro legami con il resto della realtà e li portano a sentirsi prigionieri della sfera dell'irreale — questi esseri si distaccano dal mondo reale senza raggiungere la follia, con forme che implicano ancora uno svolgimento umano ed attuale dei loro sentimenti — e che sono, in sostanza, le innumerevoli gradazioni del perturbamento psichico che abbiamo chiamato nevrosi.

Ripercorrendo le tappe dell'alterazione psicologica che si determinò in Pessoa, non si può fare a meno di notare quanto siano stati numerosi i fattori accidentali che sembrano aver contribuito, in modo più o meno intenso, al disequilibrio della sua psiche. Oltre ad inserirsi su un terreno congenitamente favorevole, essi dovettero acutizzarsi reciprocamente, accavallandosi l'uno sull'altro e minando le capacità di resistenza che forse il poeta avrebbe potuto sviluppare volta per volta contro le difficoltà che gli si presentavano. La profonda sensibilità di Pessoa, la mancanza di salde difese psicologiche lo rendevano, in partenza, incapace di affrontare validamente le tensioni del periodo adolescenziale, restio ad adeguarsi ad una realtà diversa da quella sperata, inerme di fronte all'azione distruttiva dell'angoscia: su questo campo instabile opereranno in modo negativo ed alienante la maggior parte delle vicissitudini e tendenze del futuro creatore degli eteronimi.

Alla situazione familiare di Fernando Pessoa restano legate le frustrazioni affettive e le esigenze represses che avrebbero condizionato tutta la vita emotivo-sentimentale del poeta. Il trauma subito per la morte del padre, il secondo matrimonio della madre ed il trapianto in un paese di cui tutto gli era estraneo — lontano da tutto ciò che aveva costituito fino allora il suo mondo quotidiano — avrebbe forse potuto essere minimizzato da un'amorevolezza non alterata e senza scosse che creasse nel futuro poeta una base di sicurezza, su cui appoggiare le successive esperienze ed esigenze affettive. Ma l'autore crebbe in una famiglia inevitabilmente insufficiente — per quanto affetto potesse riceverne — ai suoi bisogni emotivi esasperati dalle prime, deludenti, vicende infantili: il matrimonio della vedova Pessoa con il comandante Rosa si era arricchito presto di numerosi figli, e Pessoa dovette dividere immediatamente con loro e con un padrigno — seppure nell'accezione migliore del termine — l'amore e

le cure della madre che fino all'adolescenza costituiva per lui l'intero insostituibile universo affettivo, al di là di ogni presupposta complicazione edipica. E non può stupire che da tutto questo il poeta abbia potuto derivare una serie di frustrazioni e una fondamentale insicurezza che si ripercuoteranno sulla sua vita futura, rendendolo infine alieno da ogni legame affettivo di un certo impegno interiore.

Infatti, mentre con il passare degli anni il bisogno degli affetti familiari — ancora una volta frustrati dal ritorno solitario dell'autore in Portogallo — andava perdendo di intensità, la legittima esigenza di incontrare nuovi legami sembra diluirsi in Fernando Pessoa fino a permettergli di vivere il mondo dei propri sentimenti soltanto nel pensiero. Se è vero che, quando era ancora disponibile ai contatti con gli altri, Pessoa non ebbe fortuna — e non incontrò mai una persona che divenisse il centro della sua vita affettiva e lo inducesse a dimenticare il proprio io per rivolgere la sua attenzione a quello altrui e ritrovarvi corrispondenze e rapporti possibili —, più tardi sarà il poeta stesso a non avere più la capacità di trovare un punto di incontro con i propri simili sul piano degli affetti: un'inquietante dissociazione tra le diverse attività psichiche (pensiero, affettività, volontà) lo renderà impotente a stabilire un normale contatto affettivo con il prossimo e vengono a galla ambigui motivi omosessuali — limitati al campo letterario — che testimoniano il disequilibrio e il disgregamento progressivo del mondo emotivo di Pessoa.

Così, l'amore appena abbozzato per « Ofélia » si spegnerà per mancanza di elementi interiori capaci di mantenerlo in vita e, nel campo delle amicizie, dopo il triste suicidio di Mário de Sá-Carneiro — l'unico forse con cui Pessoa fosse riuscito a stabilire una vera corrispondenza affettiva — il poeta non avrà che compagni e conoscenze, a cui è legato da stima, solidarietà, simpatia, ma mai da un rapporto più intimo e intenso. Ed è comprensibile che egli sia sempre rimasto, in qualche modo, legato al ricordo della madre (e forse anche condizionato da esso): la madre fu la sola persona per cui poté nutrire un'emozione profonda e sincera che non venisse distrutta dalle vicende della sua vita e del suo io.

Un altro motivo di frattura interiore va ricercato nell'educazione inglese che Pessoa ricevette a Durban e poi all'Università di Città del Capo e a cui sono dovute alcune delle caratteristiche più salienti della sua personalità e della sua opera. Nel 1905 il poeta lascia definitivamente il Sud Africa per completare gli studi a Lisbona

e reintegrarsi nel mondo portoghese da cui si era allontanato nove anni prima. In questo periodo, le tradizioni familiari, i ricordi — forse anche un certo disagio ad ambientarsi — gli avevano impedito di aderire completamente al mondo anglosassone mantenendo vivo in lui il pensiero della patria di origine; ma a Lisbona Pessoa si trova nell'impossibilità di adeguarsi immediatamente ed interamente all'ambiente portoghese, che la sua formazione culturale gli ha ormai reso estraneo persino nella lingua.

Il peso delle due eredità culturali di cui è fatto partecipe, la coesistenza di elementi latini e anglosassoni, lo sforzo di adeguarsi prima agli uni e poi agli altri, non hanno conseguenze felici per il mondo interiore del poeta: per quanto sinceramente e profondamente abbia accolto i motivi patriottici e culturali portoghesi, Fernando Pessoa si sentirà sempre, in fondo, diviso fra patrie diverse, partecipe di ambedue ed inevitabilmente estraneo all'una e all'altra. Il punto di incontro emotivo che il poeta avrebbe potuto trovare almeno coi connazionali, in nome del comune sentimento di patria, gli è irrimediabilmente impedito dalla duplicità della propria formazione: il creatore degli eteronimi si sentirà isolato e senza radici, estraneo al concetto di nazione e di patria, più cittadino di un mondo anonimo e sconosciuto che del Portogallo in cui avrebbe passato il resto della vita.

Il ritorno di Pessoa a Lisbona è fonte di altre inquietudini e frustrazioni. Staccato dalla famiglia e da chiunque possa contare per lui in quel momento, il poeta si trova introdotto in un ambiente nuovo nel quale solo faticosamente si crea legami, e gli viene meno la possibilità di avere a fianco una persona di fiducia a cui ricorrere nei momenti difficili per ottenere aiuto e conforto: il suo riserbo e la sua timidezza gli impediscono di esporre i propri problemi a compagni appena conosciuti, e tra i suoi parenti incontra soltanto il muro di incomprendimento che separa le esigenze tumultuose dei giovani dalla saggezza riflessiva e pratica delle persone mature. In questo periodo, l'influenza di una persona intimamente amica, e dotata di maturità e di equilibrio, avrebbe potuto rivelarsi determinante per l'autore, inducendolo a sdrammatizzare le proprie crisi e ad aprirsi alla vita ed ai rapporti umani. Ma il totale isolamento in cui Pessoa si trova precipitato non gli lascia altra alternativa che superare da solo le proprie angosce, i momenti di dubbio e di sconforto: per questo, le soluzioni del giovane Fernando saranno soprat-

tutto quelle che la sua inesperienza e insicurezza gli suggeriscono cioè la fuga dalla realtà deludente e l'abitudine a non avere legami che con se stesso.

Una frattura psicologica molto più profonda e di più gravi conseguenze si determina proprio nella casa in cui il poeta abita: al suo ritorno dal Sud Africa Pessoa è accolto da due zie materne, una nubile e l'altra vedova, che accudiscono anche alla nonna paterna dell'autore, più che ottantenne e ormai del tutto demente. Lo spettacolo deprimente e pauroso di questa pazzia — messo in rapporto con qualche fenomeno nervoso che comincia a manifestarsi in Fernando Pessoa — insinua presto nella mente del poeta il sospetto di essere condannato per ragioni ereditarie alla demenza precoce. Di conseguenza, ogni sintomo che possa denunziare un'altezzazione psichica in atto viene individuato ed esaminato con crescente inquietudine fino ad assumere proporzioni abnormi nella mente turbata del poeta.

La reale alienazione di Pessoa deve avere le radici proprio in questo lento auto-convincimento di avere in sé qualcosa di anormale. Di qualunque tipo fossero (e potevano essere quelli di un banale « esaurimento nervoso » o di uno stato di debolezza fisica), i fenomeni nervosi sarebbero forse anche scomparsi in breve tempo se, dall'inizio, il poeta non li avesse trattiene volontariamente nel proprio pensiero per analizzarli fino al limite delle proprie possibilità — sottoponendosi, così, a una tensione psicologica insostenibile, che aveva come unica conseguenza quella di farli ricomparire e di moltiplicarli.

Non si può escludere che alla pur sincera sofferenza di Pessoa si mescolasse qualche punta di compiacimento, come accade talvolta più tardi, quando il poeta è ormai convinto della propria « degenerazione »: Pessoa era molto giovane, anelava ad essere « straordinario », la nevrosi non operava ancora su lui in maniera alienante e poteva ancora essere considerata un elemento capace di renderlo « differente » dagli altri: un pensiero sempre ben accetto agli adolescenti. Se la maggioranza delle persone ripudia e comprime i fenomeni anormali, per Pessoa essi avevano il fascino della novità e del mistero, e a volte il poeta dovette adagiarsi con un po' di aspra compiacenza, invece di allontanarli decisamente da sé, mantenendo quindi una certa malsana disponibilità ad accoglierli. È probabile che questa acquiescenza intermittente verso uno stato ritenuto anormale abbia

determinato, a poco a poco, l'affievolirsi degli sforzi con cui il poeta aveva cercato di vincere le manifestazioni più preoccupanti del proprio malessere: in nome della sua « pazzia » egli comincerà a spiegarsi ed a giustificare aspetti della propria personalità che prima riprovava, ad aderire — rassegnatamente, volontariamente o in atto di sfida — a quanto di più sconcertante esistesse in lui, a crearsi un nuovo tipo di realtà che sostituisse quella di cui non riusciva a sentirsi parte integrante, a negare la maggior parte dei valori sociali convenzionali, di cui non vuole o non può più riconoscere la validità.

Se nei primi tempi permane nelle riflessioni di Pessoa qualcosa che testimonia che egli non è tanto lontano dalla speranza quanto crede di essere, che è ancora aperto e disponibile nei riguardi della realtà, che molte delle sue energie interiori sono ancora intatte, con il passare degli anni la sua condizione psicologica evolve verso forme decisamente paranormali: il poeta chiarisce con se stesso che il proprio isolamento ha basi più interne che esterne, tendenze paralizzanti lo indirizzano all'abulia ed all'egocentrismo, i valori reali gli vengono meno fino ad essere per lui « unknown symbolic of the Unknown ». E nuove frustrazioni si determinano nella vita pratica, aggravando il disequilibrio della sua psiche già provata.

Nel 1908 Fernando Pessoa abbandona gli studi all'Università di Lisbona e, servendosi dell'eredità della nonna paterna, morta in quell'anno, tenta di realizzare uno dei suoi sogni: l'installazione in Lisbona di una tipografia propria. Il progetto fallisce agli inizi e Pessoa, abbandonata anche la strada dell'insegnamento che gli era ancora aperta, ma che non aveva per lui nessuna attrattiva, entra come corrispondente straniero presso una ditta commerciale, la Lavado, Pinto & C.: è l'attività che avrebbe continuato a svolgere per tutta la vita.

L'avventura della tipografia non fu ben accolta nell'ambiente familiare di Pessoa, e al poeta non furono risparmiati rimproveri né si mancò di fargli presente che il suo dovere era quello di concludere gli studi, concorrere alla carriera di docente, insegnare, essere professore o alto funzionario come i personaggi più rappresentativi del suo parentado, di entrare infine in una professione degna del suo nome e della sua stirpe, dove potesse godere di una solida reputazione ed assicurare il futuro di quella che sarebbe stata la sua famiglia.

In se stesso, il fallimento della tipografia non dovette rappresentare per Pessoa che una delusione presto superata. Ma i discorsi dei

parenti dovettero dargli un'idea di quello che il suo ambiente — e per traslato l'intera società — si aspettavano da lui: l'inserimento nel ceto sociale a cui apparteneva, un'attività inquadrata negli schemi convenzionali della sua classe, il riconoscimento pubblico delle sue capacità.

La professione di corrispondente commerciale, oltre a non essere il coronamento delle aspettative della famiglia del poeta, non era neppure quello che egli stesso aveva desiderato per sé: Pessoa aveva sognato di conquistare il mondo, di farsi un nome, di emergere tra tutti per le qualità che sentiva di possedere. Invece, nel campo pratico del lavoro non aveva raggiunto che un'anonima sistemazione, lontana dal « successo » che è l'aspirazione e la conquista basilare della nostra vita attuale.

Pessoa ripiega allora verso l'attività intellettuale, ma anch'essa si rivelerà una delusione. Abbiamo entusiastiche quanto brevi adesioni all'uno o all'altro dei movimenti letterario-culturali del tempo: il poeta è sempre all'avanguardia con il « saudosismo », l'« intersecionismo », il « futurismo », la rapida avventura della rivista « Orpheu », il messianismo politico. Ma a tutte queste correnti mancherà sempre qualcosa perché Fernando Pessoa possa dire di aver trovato in una di esse la propria completa realizzazione: nessuna esperienza letteraria potrà ricompensarlo del mancato inserimento nella vita sociale, in nessuna l'autore scoprirà il fattore veramente valido capace di frenare l'ininterrotta ricerca di se stesso. E, soprattutto, l'attività poetica del creatore degli eteronimi resterà confinata in un gruppo ristretto di intellettuali e non avrà nessuna affermazione pubblica, tranne il premio — ex aequo — attribuito a *Mensagem* qualche tempo prima che egli morisse.

La vita pratica e la vita letteraria di Pessoa si risolvono, quindi, tutt'e due in un fallimento parziale che non manca di avere conseguenze e ripercussioni sulla psiche del poeta: egli si incolperà di non essere stato capace di assolvere la propria funzione di essere umano e sociale neppure sul piano del lavoro, di essere venuto meno irrimediabilmente a quello che gli altri si aspettavano da lui ed a quello che egli si aspettava da se stesso. E l'incapacità di affermarsi, l'impossibilità di comunicare con i propri simili, di poterne condividere gli ideali, i bisogni, le speranze, il modo di essere e di vivere, convinceranno Fernando Pessoa di essere inadatto alla vita, di es-

sere fatto per un altro tipo di realtà, di essere effettivamente un degenerato, un irrecuperabile.

Infine, un ultimo elemento di importanza marginale può essere aggiunto ai fattori che contribuirono all'estraniarsi di Pessoa dal mondo dei propri simili: la perdita della fede religiosa in cui era stato allevato, alla quale si sostituisce un vero senso di odio e di ripulsa per la chiesa cattolica.

Di per se stessa, l'indifferenza religiosa non risulta un fattore determinante nella situazione psichica del poeta: migliaia di atei al mondo non si sentono esclusi dall'ambiente che frequentano o dalla realtà delle cose. Ed è inesatto tacciare di ateismo Pessoa, che non rinuncia all'idea del divino — di Dio o degli dei indifferentemente —, o a valori metafisici, costantemente presenti nella sua opera, come è senza dubbio azzardato affermare che « a tragédia de Álvaro de Campos está em não ter sentido na alma a presença de Deus »¹. La perdita della fede ha, comunque, una certa importanza se la si consideri come il venir meno — ancora una volta — di un legame che avrebbe potuto unire spiritualmente Pessoa alla maggioranza dei compatrioti e alla più vasta comunità cattolica del mondo, controbilanciando nel suo spirito, in qualche modo, l'isolamento alienante in cui le turbe psicologiche lo andavano precipitando.

Infatti il malessere di Pessoa ha subito una svolta decisiva: il poeta legge una traduzione della *Degenerazione* di Max Nordau e nota nelle descrizioni del dottore austriaco un'allarmante somiglianza con i sintomi della propria affezione nervosa.

Non è possibile precisare quanto effettivamente tali sintomi coincidessero, e quanto, invece, le somiglianze fossero frutto dell'auto-suggestione di Pessoa. Sia come sia, il testo di Nordau sarà per il poeta una specie di consenso da un punto di vista deteriore: se prima la « pazzia » era soltanto un sospetto e una supposizione, ora un autore attendibile viene a confermare che i suoi fenomeni nervosi e le sue stesse tendenze sono frutto di una situazione psichica anormale. Da allora, di fatto, Fernando Pessoa si darà il titolo di « degenerato », alternando a periodi in cui cerca di scrollarsi di dosso questa etichetta, periodi molto più frequenti in cui accetta

¹ Segismundo Spina: *O Itinerário de Álvaro de Campos*, da *Da Idade Média e Outras Idades*. São Paulo - Conselho Estadual de Cultura - 1964, p. 27.

come un dato di fatto la sua condizione di anormale e ciò che essa comporta.

Il libro di Nordau ebbe, è vero, l'effetto salutare di liberare il poeta dall'atmosfera nebulosa e malaticcia in cui l'aveva immerso l'influenza della poesia simbolista. Ma non sappiamo quanto fosse migliore per Pessoa l'atmosfera in cui venne a trovarsi dopo la lettura di Nordau: la nuova prospettiva scientifico-psichiatrica era meno morbida, priva di intonazioni letterarie, indiscutibilmente più razionale e realistica, ma al tempo stesso poneva il futuro poeta degli eteronimi di fronte alla cruda realtà clinica dell'alienazione, imponendogli la scelta definitiva tra il considerarsi degenerato o no. E in base ai sintomi che presenta, o crede di presentare, Pessoa non può che optare per la prima convinzione.

Per questo, a nostro avviso, il testo di Nordau rappresenta l'ultima fase di chiarificazione interna per cui passa l'incipiente nevrosi del poeta e, tra tutte, la fase più deteriore.

Infatti, mentre all'inizio la maggior parte degli atti nevrotici (incomunicabilità, estraneità, sensi di colpa) ha un'origine esclusivamente istintiva e sentimentale — sempre suscettibile di essere rimossa e modificata (e niente prova che non fosse questo lo stato effettivo di Pessoa) —, in seguito l'accettazione di tali atti come cosa normale, l'inevitabile depressione che ciò comporta e la conseguente inattività, fanno sì che ai motivi immaginari vengano ad aggiungersi motivi reali e che si determini progressivamente l'effettiva condizione di « caso clinico ». Così, di qualunque cosa prima soffrisse, il poeta entrerà irrimediabilmente nella schiera dei nevrotici, dei paranoimali.

Non è possibile precisare il momento in cui questo avvenne: si tratta di una mutazione interiore che dovette passare inosservata allo stesso Pessoa. Tanto più che la nevrosi è un processo interiore — uno stato d'animo prima di essere una malattia — che conserva moltissimi dei valori costanti della normalità e difficilmente può essere inquadrata nei suoi limiti, nella sua evoluzione, nelle sue impalpabili sfumature. Ma appunto su questa base ambigua e dolorosa si innestano i caratteri fondamentali della personalità di Pessoa e i motivi costanti della sua produzione poetica: l'angoscia senza motivo apparente, la visione cupa dell'esistenza, la mancanza di interessi pratici, la stanchezza anticipata di tutto, il livellamento dei valori esterni che dà ad ogni cosa la stessa precaria importanza

di un'altra, l'invalidazione dei valori morali, l'impotenza a comunicare emotivamente con i propri simili, gli insopprimibili sensi di colpa, le inspiegabili esaltazioni di se stesso, il rifiuto del proprio io...

A questo punto si inserisce e trova ragione di essere l'espressione apparentemente più assurda della personalità di Fernando Pessoa: la tanto discussa moltiplicazione in eteronimi.

Pur riconoscendo che la creazione degli « alter ego » ha le proprie radici nello stato nevrotico del poeta, riteniamo che essa non abbia pressoché niente a che vedere con gli « sdoppiamenti di personalità » tipici della fenomenologia dell'isterismo. Infatti, benché lo stesso Pessoa si sia qualificato « histero-neurasténico », due fattori di notevole peso vengono a contrastare questa tesi: lo sdoppiamento di personalità è un processo di breve durata e, soprattutto, comporta, quando è in atto, l'assoluta perdita di coscienza della personalità originaria. Invece il fenomeno degli eteronimi si è continuato per più di venti anni, in modo lucido e cosciente, e Fernando Pessoa non ha mai dimenticato di essere, prima di tutto, se stesso.

A nostro avviso, la creazione degli eteronimi è espressione di un processo altrettanto inquietante, ma di più vasta portata, anch'esso tipico di personalità che abbiano raggiunto uno stato alienante: l'elaborazione di una nuova forma di realtà, nella quale non sono più validi i confini della comune « razionalità e normalità », in cui i vecchi significati e valori — compresi quelli dell'io — si sono perduti e sono state eliminate tutte le barriere tra immaginazione e realtà.

Dice R. D. Laing: « Si designa col termine « schizoide » un individuo la cui totalità di esperienza personale è scissa a due livelli principali: nei rapporti con l'ambiente e nei rapporti con se stesso. Da una parte questo individuo non è capace di sentirsi 'insieme' con gli altri, né di partecipare al mondo che lo circonda, ma, al contrario, si sente disperatamente solo e isolato; dall'altra *non si sente una persona completa ed unitaria, bensì si sente 'diviso' in vari modi: per esempio vive se stesso come una mente e un corpo uniti fra loro da legami incerti, oppure come due o più persone distinte.* »¹

¹ Ronald D. Laing: *L'io diviso*, traduzione di D. Mezzacapa. Torino - Ed. Einaudi - 1969, p. 21. - Il corsivo è di chi scrive.

E ancora: « L' 'io' è lo strumento con cui vivere in 'questo' mondo: se esso si spezza, o va distrutto (a causa di contraddizioni insormontabili in certe situazioni esistenziali, o di tossine, o di trasformazioni chimiche ecc.) accade che l'individuo può venire a contatto con altri mondi, che sono 'reali' in modo diverso da come lo sono le plaghe più familiari dei sogni, della immaginazione, della percezione o della fantasticheria. »¹

C'è un fattore di questo processo su cui vorremmo particolarmente attirare l'attenzione: il nuovo mondo che un individuo si configura, a volte, sulle basi spezzate del proprio io, è *effettivamente una realtà*, l'unica possibile per chi abbia perduto, quasi mai per propria colpa, il senso di quella « normale ». Di fatto, per quanto si sia tentato di rendere oggettivo il concetto di realtà, sappiamo che esso è e resterà sempre, nella sua sostanza, un'acquisizione assolutamente personale: in nome di questa individualità — qualunque sia il tipo di realtà convenzionalmente accettato, qualunque sia la coscienza che l'essere conserva di questo modello — il mondo che un uomo si crea rimane « reale », « sincero » e « autentico » perché tale è per lui stesso, perché come tale è vissuto, perché, infine, si tratta della realtà « propria di quell'essere », che nulla deve a quella degli altri.

Questo nuovo mondo, dove tutto è possibile, si popola, a volte, di apparizioni, di spettri, di volti, di voci: « Nessuno che non abbia sperimentato quanto possa essere inconsistente lo spettacolo offerto dalla realtà esterna e come esso possa dissolversi, può veramente conoscere le sublimi e grottesche presenze che possono prendere il suo posto o *esistere parallelamente ad esse*. »²

È questa la spiegazione che vorremmo dare al fenomeno degli eteronimi. Riteniamo, infatti, che solo attraverso la comprensione e l'accettazione della « realtà di Fernando Pessoa » — di cui gli eteronimi furono le personificazioni — gli « alter ego » del poeta possano trovare un inserimento coerente nel « nostro » mondo reale, e acquistare la piena validità che tanto spesso è stata loro negata in nome del « senso comune » e di una soggettiva valutazione della « sincerità »:

¹ Ronald D. Laing: *La politica dell'esperienza*, Trad. di A. Tagliaferri. Milano - Ed. Feltrinelli - 1968, p. 140.

² Ronald D. Laing: *La politica dell'esperienza*, p. 133. - Il corsivo è nostro.

il piano su cui Pessoa ha operato la moltiplicazione del proprio io è diverso da quello della nostra esperienza, ma questo non lo inficia né lo degrada, e tanto meno ci autorizza a negarlo perché apparentemente assurdo. Il nuovo mondo interiore che il poeta si configurò dopo aver perduto i contatti con la realtà normale era vissuto con la stessa sincerità con cui ogni essere umano vive la realtà dei propri pensieri e delle proprie azioni.

Di fronte a questa sincerità fondamentale importa poco che nel mondo del poeta degli eteronimi gli eventi esterni siano visti spesso come il risultato di un'allucinazione, i sogni appaiano come comunicazioni dirette di altri esseri e l'immaginazione si delinea come realtà obiettiva, secondo formule per noi inconcepibili. Come pure non ha peso il fatto che Pessoa conservi la coscienza dell'altro mondo reale che fa capo alla « normalità »: il mondo fantastico che egli si è creato ne ha esattamente lo stesso valore, al punto da indurlo a chiedersi quale dei due sia, anche dal punto di vista oggettivo, veramente reale:

« Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem — não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade. »¹

In questa parificazione della realtà normale con quella fantastica vengono rivalutati, a nostro avviso, proprio i fattori che più spesso hanno dato luogo ad accuse di insincerità e di ludismo: le caratteristiche immaginarie degli eteronimi, le date di nascita, le particolarità fisiche, le vicende di vita e di morte. Infatti nella realtà particolare di Fernando Pessoa le figure degli eteronimi trovano posto, e a pieno diritto, esattamente come furono concepite, con le loro qualità e le loro biografie. Negare queste ultime — perché non rientrano nei nostri schemi pratici — e accettare solamente la produzione poetica degli eteronimi, perché rientra nel campo che ci è familiare, significa voler riportare arbitrariamente il mondo di Pessoa — che è ormai al di là dei confini del « normale e razionale » — al nostro mondo comune che, felicemente o infelicemente, ne fa ancora parte. Invece tra queste due realtà non sono possibili operazioni di riduzione né sembrano

¹ Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 97.

esistere comunicazioni, tranne il ricordo che Pessoa conservò dell'esistenza di un « mondo normale » e la comprensione — se non l'accettazione — a cui possiamo oggi giungere del « mondo anormale » del poeta.

Forse nessun altro elemento quanto l'accettazione da parte di Pessoa dei suoi fantastici « alter ego », pur nella costante coscienza della comune realtà e della propria individualità originaria, rivela fino a che punto il mondo fittizio del poeta fosse, ai suoi occhi, valido ed insopprimibile, tanto da sostenere per tutta una vita, senza mai venir meno, gli attacchi del mondo obiettivamente reale.

La consapevolezza della realtà razionale, quindi, oltre a non pregiudicare — come potrebbe sembrare — il valore e la sincerità del processo di creazione operato da Pessoa, dà finalmente un significato plausibile alle affermazioni costanti del poeta, di essere « differente » dalle sue creature, di non dividerne e riconoscerne come sue le idee, i sentimenti e le espressioni. Di fatto, la produzione poetica degli eteronimi non risulta frutto della realtà normale di cui Pessoa era partecipe — e in cui trova posto quello che l'autore definisce « a minha pessoa própria e aparentemente real, com que vivo social e objectivamente » —, ma della realtà irrazionale altrettanto valida e sincera che costituiva il dominio di Alberto Caeiro, di Ricardo Reis, Álvaro de Campos, e nella quale esistevano nuovi orizzonti, dimensioni differenti, possibilità insperate, inconciliabili con il mondo ridotto, definito, inquadrato in leggi stabili, di un Fernando Pessoa ortonimo.

Così pure trova una spiegazione la costante ricerca, da parte del poeta, di un'interpretazione logica, razionale, da dare all'esistenza degli « alter ego »: la lunga serie di chiarificazioni a riguardo non rappresenta, in fondo, che lo sforzo dell'autore di riallacciare le proprie creazioni al mondo reale comune — di cui la sua personalità originaria continuava ad essere partecipe — e di inquadrare in una visione organica ed unitaria se stesso e le individualità immaginarie che coesistevano nel suo io.

Se la creazione degli eteronimi trova una giustificazione plausibile, in quanto « fenomeno sconcertante, anormale », nell'attività nevrotica della psiche di Pessoa, rimane ancora da inquadrarla come « semplice fenomeno » e ricercare quali motivi interiori abbiano condotto il poeta — fra tanti possibili processi psicologici — proprio ad un molteplice, clamoroso sdoppiamento del proprio io.

Stabilire perché il malessere esistenziale di Pessoa sia sfociato in una data manifestazione, piuttosto che in un'altra, è un problema

solo apparentemente ozioso, perché solo in questo modo c'è da presumere che si possa avere un quadro completo dei fattori che hanno probabilmente operato nel fenomeno di moltiplicazione: fattori che non hanno tutti un'origine alienante ma che, anzi, ferma restando la realtà della condizione nevrotica del poeta, vanno riportati alle esigenze di ordine più disparato, dai motivi nazionalistici alle concezioni filosofiche e letterarie.

In modo generale, il fenomeno degli eteronimi deve avere le proprie basi in alcune inclinazioni particolari di Fernando Pessoa, quelle stesse che egli ha individuato e indicato: « Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. »¹

L'esigenza della « spersonalizzazione » — la tendenza ad evadere quanto più è possibile dal proprio io ed a porsi spettatore di se stesso attore — assume forme diverse nel poeta degli eteronimi, a seconda che egli l'abbia riallacciato alla propria situazione nevrotica, alle proprie concezioni letterarie, ai propri interrogativi gnoseologici. Ma, in qualunque modo Pessoa abbia inquadrato questa tendenza che appare in lui insopprimibile, e che tante volte troverà eco nella sua produzione poetica, essa resta legata ad un unico processo psicologico: il rifiuto parziale, ma costante, del proprio io.

Tralasciando gli addentellati letterari e filosofici di questo fenomeno di mancata accettazione di sé — e senza volerlo considerare un sintomo nevrotico, come pure si potrebbe —, il rifiuto del proprio io trova una completa formulazione già in seno alla condizione alienante del poeta. Infatti per Fernando Pessoa l'io rappresenta il simbolo e la causa dell'isolamento spirituale, il carcere per il condannato all'incomunicabilità con l'universo materiale e metafisico, l'esilio in cui si annulla ogni possibile rapporto con gli esseri umani. E, soprattutto, essere « se stesso soltanto » costituisce per il poeta la limitazione massima della propria esistenza.

Dall'esigenza di evadere dalla prigione dell'io sembra derivare quasi naturalmente la moltiplicazione di Fernando Pessoa in eteronimi: se un fenomeno « anormale » doveva scaturire dalla nevrosi del poeta, esso non poteva che portare l'impronta dell'elemento più

¹ Vedi nota p. 40.

perturbante, più opprimente e radicato che caratterizzasse la sua psiche: il bisogno di spezzare il circolo chiuso di un io disequilibrato, confuso, oscillante tra l'essere e il non essere.

Non era intenzione di Pessoa rinunciare completamente a se stesso e sostituirsi: la sua esigenza sembra essere quella di conservare la propria personalità vivendola molteplicemente, rendendola differente e più vasta, partecipe di tutti i possibili tipi di io. Egli dirà, infatti:

« Ah, poder ser tu, sendo eu! »

« Ter a tua alegre inconsciência, »

« E a consciência disso! »¹

Per questo, la realtà irrazionale che Fernando Pessoa si configurò fu anche e soprattutto un ampliamento di se stesso, una elaborazione di personalità differenziate che, come lui, pensassero, vivessero, facessero poesia e gli offrirono finalmente l'opportunità di sfuggire ai suoi limiti, pur nella coscienza dell'io originario che, forse, solo attraverso questo ampliamento trovava infine ragione di essere nella sua limitatezza.

L'altro elemento che il poeta ha indicato come base della moltiplicazione in eteronimi è una tendenza organica e costante per la « simulazione ». La parola ha dato molto da pensare ai critici: essa sembra implicare una disposizione malevola di Pessoa all'occultamento della realtà e alla sostituzione di essa con un mondo volontariamente falsato.

Se l'autore avesse usato un altro termine, come « creazione fantastica » o « immaginazione creativa » forse non si sarebbero avute in seguito tante riserve sulla sincerità del fenomeno degli eteronimi. Sia come sia, appare verosimile che per « simulazione » il poeta intendesse effettivamente un processo creativo su basi immaginarie, che egli rappresentava a se stesso e agli altri come realtà, ma che messo in rapporto con la comune realtà oggettiva si risolveva in una finzione, una mistificazione.

Non bisogna infatti dimenticare che chi dà queste delucidazioni è Fernando Pessoa « ele mesmo », l'ortonimo che si poneva su un altro piano del reale rispetto agli eteronimi, che li sconfessava

¹ Fernando Pessoa: *Obra Poética*, Rio de Janeiro - Ed. Aguilar - 1965, p. 144.

nelle loro espressioni e sentimenti: in tutta onestà — nella piena lucidità e coscienza di quelli che erano la sua esistenza razionale ed il proprio io originario — Pessoa non poteva non riconoscere che il suo mondo sognato, per quanto sublime, insopprimibile e soggettivamente sincero, ad un'analisi freddamente obiettiva risultava soltanto una simulazione.

Ed, ancora, è quanto mai difficile individuare la ragione che il poeta avrebbe avuto di simulare, per tutta una vita, una realtà che non sentiva, che era solo una contraffazione del reale oggettivo, un deplorabile scherzo. Stupire e scandalizzare la gente, giocare tiri agli amici? Quanto, e quanto a lungo, può essere valida questa disposizione d'animo per un artista inteso a realizzare se stesso attraverso la poesia e tormentato da problemi esistenziali e da sintomi alienanti? E come conciliarla con la validità poetica ed umana della produzione letteraria degli eteronimi? E che senso avrebbero le continue, innumerevoli proteste di Pessoa riguardo alla sincerità degli eteronimi e alla dignità della sua disposizione artistica?

L'unica spiegazione che non invalidi, da una parte, le affermazioni del poeta e, dall'altra, la sua stessa opera — che non appare basata su un'attività ludistica e di contraffazione — è che la simulazione non fosse per Fernando Pessoa che il ritenere reale, in senso assoluto, un processo puramente fantastico. Partendo da questo presupposto, la simulazione risulta un aspetto degenerato della comune attività letteraria, anch'essa intesa ad elaborare una « finzione della realtà » per trasfonderla in drammi, in romanzi, in poesia. E appunto in questo il dinamismo mentale di Pessoa appare differente da quello di ogni altro autore: vi sono, nella letteratura mondiale, personalità che hanno fatto scaturire dal proprio io realtà immaginarie al cui confronto quella del poeta degli eteronimi si rivela povera e limitata; ma nessuno di questi autori — per quanto profondamente si sia immedesimato nelle proprie grandiose visioni e creazioni — ha mai identificato la propria elaborazione mentale ed artistica con la realtà assoluta. E, per quanto si voglia sminuire attraverso il fenomeno degli eteronimi la poesia di Pessoa, rimane incontrovertibile che essa ha alla base un'identificazione tra reale ed irreal, sia pure deprecabile, che la rende unica persino di fronte ad opere di ben più alto livello e valore.

Anche in questo processo riteniamo che abbia operato un fattore paranormale derivante dalla nevrosi del poeta: la grandiosità

e la vastità di una creazione letteraria sono segno di genio; l'identificazione della realtà immaginaria, sia pur geniale, con quella oggettiva è, almeno a nostro avviso, alienazione. Non troviamo, insomma, relazioni possibili tra potenza creatrice esplicita nel normale ambito mentale e confusione tra realtà ed irrealtà.

In conclusione, se le tante tesi suscettibili di dare un significato al processo psichico degli eteronimi riusciranno a individuare in modo plausibile quanto di volontario esiste nel molteplice sdoppiamento di Pessoa, l'interpretazione di tipo « psichiatrico » è, però, quella che maggiormente mette in luce il carattere accidentale ed involontario di quest'attività psichica paranormale e di conseguenza la sua sincerità, invalidando i molti sospetti di un'abile, prestabilita, mistificazione a scopo non ben identificato. Per questo, benché sia difficile accettare, anche se solo sul piano teorico, la sostanza stessa di questa interpretazione — il livello irrazionale su cui Fernando Pessoa ha operato la propria moltiplicazione, e la validità di esso — essa rimane l'unica capace di giustificare il fenomeno degli « alter ego » nella sua assurdità, di rivelare quanta angoscia esso nasconda sotto la sua grottesca e scintillante maschera di finzione, di spiegare per quali dignitose ragioni la creazione degli eteronimi sia sincera e valida nell'ambito della personalità alienata del poeta.

La teoria della nevrosi trova un necessario completamento in due interpretazioni del fenomeno degli eteronimi — una di Jacinto do Prado Coelho, l'altra di Joel Serrão, — che vedono entrambe nella moltiplicazione di Pessoa un atto di compensazione interiore.

La teoria di Prado Coelho si basa su una « compensazione affettiva »: il molteplice sdoppiamento del poeta in eteronimi sarebbe la risposta a uno stato di crisi quasi permanente, un balsamo spirituale, un antidoto al « male di vivere » di Pessoa, alla solitudine in cui ingigantiva la sua consapevolezza di vivere soltanto per morire, alla sensazione di esilio in questa terra di cui il poeta incolpava i lunghi secoli di educazione e tradizione cristiana, all'estraneità da lui avvertita nei riguardi del prossimo e del mondo esterno sensibile, al dolore dell'esistenza quotidiana condizionata dall'incomunicabilità...

Nella sua sostanza, questa tesi si identifica con quella definita « psichiatrica »: anch'essa, infatti, parte dal malessere esistenziale di Fernando Pessoa e lo individua come causa prima della multipli-

cazione in eteronimi, sostituendo soltanto al termine « nevrosi » quello — forse più esatto — di « crisi quasi permanente ». Questa differenza non risulta determinante, né invalida l'identità delle due teorie: qualunque nome si voglia scegliere per il perturbamento psichico del poeta degli eteronimi, le ragioni e gli aspetti della crisi individuata da Prado Coelho in Pessoa si risolvono nello stesso elenco di cause e di sintomi elaborato a proposito della condizione nevrotica del poeta. Di conseguenza, la situazione da cui le due tesi partono rimane fundamentalmente la stessa.

Inoltre, anche nell'ambito dell'interpretazione di tipo « psichiatrico » il malessere di Fernando Pessoa è stato considerato non come malattia, ma come condizione psicologica ed esistenziale, che solo accidentalmente presenta un carattere alienante: sotto questo aspetto, la definizione di « stato di crisi » appare più congeniale di quella, un po' troppo clinica, di « nevrosi », e riconduce a un'identità ancora più marcata fra la tesi già esaminata e quella di Prado Coelho.

Le due interpretazioni appaiono parzialmente divergenti solo nella rispettiva conclusione: in quella psichiatrica, gli eteronimi sono visti come « effetto e conseguenza » di uno stato di crisi; in quella di Prado Coelho essi svolgono un ruolo di « rimedio », di « compensazione ». Tuttavia, a nostro avviso, le due soluzioni non si escludono e risultano, anzi, l'una complemento dell'altra.

Nel loro aspetto di rimedio, gli eteronimi non cessano, infatti, di essere determinati dal turbamento psicologico di Pessoa, e ne costituiscono necessariamente anche una conseguenza. Da questo punto di vista, la tesi della compensazione risulta direttamente dipendente da quella psichiatrica: se così non fosse, sarebbe molto difficile spiegare perché Pessoa — dato come esente da ogni disturbo di tipo alienante — dovesse scegliere, quale compensazione di una crisi del tutto « normale », un fenomeno sconcertante ed illogico come quello degli eteronimi, che sembra presentare tutti i caratteri dell'anormalità.

D'altra parte, la teoria della compensazione costituisce un notevole completamento di quella « nevrotica », perché mette in luce un fattore importante, a cui si era dato finora poco rilievo: il carattere di liberazione, di sollievo, di evasione dalla nevrosi stessa — di vero e proprio rimedio — che la creazione degli eteronimi dovette rappresentare per Fernando Pessoa.

L'esigenza pressante del poeta di sfuggire al proprio io fuorviato dall'alienazione — che falsava in lui la coscienza della realtà

esteriore e gli impediva un contatto valido con il reale oggettivo e con i propri simili — è stata indicata come una delle cause principali del molteplice sdoppiamento di Pessoa. Ma spetta alla teoria di Prado Coelho il merito di aver sottolineato il valore di soccorso e di liberazione che gli eteronimi dovettero assumere rispetto alle necessità psicologiche del poeta: attraverso le sue creazioni fantastiche Fernando Pessoa, si liberò, sia pure parzialmente, dall'oppressione costante dell'io divenendo partecipe di personalità diverse dalla sua, con nuovi orizzonti e nuove possibilità — e conservando la coscienza della propria pur attraverso il contatto con altri mondi che, in qualche modo, la supplivano e forse risultavano per lui più suscettibili di adesione e comunicazione.

Il molteplice sdoppiamento di Pessoa può rappresentare, inoltre, una compensazione di più ampia portata, che investe l'intera situazione nevrotica del poeta e comporta un, sia pur incompleto, affrancamento dall'alienazione. Riteniamo infatti che la creazione e la presenza costante degli eteronimi abbiano svolto una funzione essenzialmente protettiva — di sfogo, e quindi di salvaguardia — permettendo a Pessoa di condurre una vita quotidiana pressoché normale: gli eteronimi, cioè, avrebbero costituito una forma di compensazione simile a quella delle « fobie », le quali riassumono e concretano in sé i sintomi principali della condizione nevrotica, impedendo che essi sfocino in più gravi squilibri e nella pazzia.

Spieghiamo in questo modo l'incongruenza del fatto che la nevrosi di Pessoa si sia costantemente mantenuta a un livello puramente mentale — in seno al quale si esplicava con un notevole vigore — senza presentare nessuna manifestazione sconcertante nella vita quotidiana del poeta, tranne quella — di ben poco rilievo, ed in cui si potrebbe anche ravvisare qualche traccia di determinazione ironica — che induceva Pessoa a dire qualche volta agli amici « Hoje você vai falar com Álvaro de Campos », e ancora quella che vede il poeta intento ad esperienze medianiche e lo porta a riprodurre la firma del defunto zio Manuel Gualdino in stato di « trance » (episodio isolato che sembra essere piuttosto il frutto di una forte auto-suggestione, determinata dalla lettura di testi teosofici in un periodo di particolare tensione nervosa che precede di poco il suicidio di Mário de Sá-Carneiro).

Insomma, la moltiplicazione in eteronimi sembra avere svolto una duplice attività di compensazione rispetto alla nevrosi di Pessoa,

sia venendo incontro all'esigenza della « spersonalizzazione », sia liberando il poeta da ogni altro tipo di squilibrio che potesse ripercuotersi sulla sua vita esteriore. Forse proprio per questo egli consigliava agli amici che soffrivano, sia pure su un piano diverso, delle stesse angosce esistenziali, di sdoppiarsi in eteronimi, se fosse stato loro possibile. E forse ancora per questo, probabilmente, il poeta — nel 1935, quando ormai aveva avuto il tempo di valutare a fondo il fenomeno e di vederne gli effetti più duraturi — scriverà: « Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro »¹.

La teoria elaborata da Joel Serrão considera la moltiplicazione in eteronimi di Fernando Pessoa soprattutto come conseguenza dell'intensità di analisi a cui il poeta sottoponeva continuamente i propri stati d'animo: Pessoa avrebbe ritrovato in sé degli elementi divergenti, che contrastavano stridentemente con l'unitarietà e la coerenza della propria personalità primaria e — nel tentativo di unificare il proprio io — avrebbe personalizzato questi fattori di contrasto, collegandoli in una linea metodica e logica e staccandoli decisamente da sé. In questo modo, Pessoa avrebbe infine trovato il mezzo di ovviare all'esistenza concomitante del proprio io e degli elementi che da esso divergevano, trasformando il tutto in un'unità di molte parti, tutte coerenti di per sé e tutte « intere », armonizzanti tra di loro e, nel loro ambito, produttive: in sostanza, un altro tipo di compensazione interiore, intesa, in questo caso, a risolvere le contraddizioni psicologiche del poeta.

Questa interpretazione comporta problemi di fondo non facilmente risolvibili: Serrão, infatti, non precisa se la personalizzazione dei contrasti operata da Pessoa debba essere considerata come un processo cosciente e volontario della mente del poeta, oppure come un fenomeno contenuto al livello del subconscio. E in ambedue i casi sono possibili osservazioni e riserve.

Supposta che sia, la compensazione di Pessoa in eteronimi, come volontaria e consapevole, essa presuppone una schematizzazione logica del fenomeno estremamente avanzata, quale non pare si possa ritrovare nel giovane poeta che, stando alle sue affermazioni, vede verificarsi la nascita degli « alter ego » contro tutte le proprie aspet-

¹ Fernando Pessoa: lettera del 13-1-1935 ad Adolfo Casais Monteiro, da *Páginas de Doutrina Estética*, p. 263.

tative, e non in seguito a una metodica elaborazione. Anzi, l'unica intenzione dichiarata dell'autore, al momento della moltiplicazione in eteronimi, è quella di giocare un tiro agli amici elaborando non una serie di personalità ma un tipo di poeta bucolico che sarebbe stato divertente far passare per vero.

Osserveremo, a questo punto, che l'intenzione ludistica di Fernando Pessoa dovette essere l'espressione di una sollecitazione interna molto più sincera ed urgente, una specie di anticipazione confusa di ciò che sarebbe effettivamente avvenuto: l'intento del poeta non si tradusse in niente di concreto quando egli era intenzionato ad impiantare uno scherzo; al contrario, quando il desiderio di giocare un tiro a Mário de Sá-Carneiro era ormai scomparso, il fenomeno degli eteronimi si manifestò nella sua intrezza, e con una portata molto più vasta e produttiva di quanto Pessoa si aspettasse. Concordiamo, perciò, con le valutazioni di Pierre Hourcade: « Tant que Pessoa n'a cherché qu'à jouer un tour à Sá-Carneiro en inventant 'un poète bucolique du genre compliqué', il n'a rien fait qui vaille. L'invention gratuite se révélait infertile. Mais l'idée de ce personnage n'était que la caricature d'une aspiration mûrie dans les coulisses de l'intelligence, et qui, à son heure, s'est épanouie en un foisonnement de poèmes où le machinateur de la supercherie avortée ne reconnaît plus son intention première. »¹

Se Fernando Pessoa avesse elaborato gli eteronimi con il consapevole intento di personificare i propri contrasti interni, non si sarebbe lasciata sfuggire l'occasione di mettere in luce per quali vie logiche egli fosse giunto alla creazione delle proprie creature fantastiche. Invece, il poeta — che pure ha tanto parlato della propria moltiplicazione in eteronimi — non ha mai accennato ad una personalizzazione cosciente dei contrasti, affermando solo di aver creato gli « alter ego » perché poeta « drammatico », perché « histero-neurasténico », perché doveva « moltiplicarsi per conoscere ». Non sembra, perciò, che vi sia posto anche per un'attività razionale intesa a proiettare volontariamente all'esterno i fattori divergenti della personalità. E, da questo punto di vista, l'interpretazione di Joel Serrão va incontro a notevoli riserve.

¹ Pierre Hourcade: *À propos de Fernando Pessoa*, in « Bulletin des Études Portugaises » - Lisboa 1951, pp. 177-178.

Se, invece, il processo di personalizzazione è da considerarsi incosciente, la teoria di Serrão appare fundamentalmente valida ed esatta: essa dà, infatti, un'idea della maniera in cui la psiche di Fernando Pessoa potrebbe avere elaborato il fenomeno degli eteronimi, procedendo all'espulsione da sé e all'inserimento in una realtà « vitale » di ogni fattore incoerente e dispersivo.

Ma se Serrão ha individuato soprattutto in quale modo « meccanico » si possa essere configurato nella mente di Pessoa il processo creativo degli eteronimi, a ben vedere, questo risulta un elemento di secondaria importanza rispetto alla causa effettiva che ha prodotto il fenomeno. Il critico ha indicato come ragione primaria del molteplice sdoppiamento in eteronimi l'attività di analisi a cui Pessoa sottopose i propri stati d'animo, e con questo non ha dato nessuna delucidazione sul perché il fenomeno risulti notevolmente « fuori del normale »: è nell'ordine naturale delle cose, infatti, che moltissime persone abbiano sottoposto e sottopongano la propria vita interiore ad analisi anche più rigorose di quella di Fernando Pessoa senza per questo addivenire — sia nella vita pratica che in un'eventuale vita letteraria — a manifestazioni sconcertanti ed illogiche.

L'attività di analisi, in Pessoa, doveva perciò contenere in germe l'anormalità del fenomeno o derivare, a sua volta, da una condizione anomala della personalità del poeta. Sembra, insomma, più probabile che la causa indicata da Serrão fosse, essa stessa, l'effetto di una situazione a più vasto raggio di azione e di importanza più marcata. In questo modo, anche la tesi della personificazione dei contrasti viene ricondotta a quella della nevrosi, in cui la costante e rigorosa auto-analisi di Pessoa è già stata individuata come conseguenza dello stato psicologico del poeta e finisce per rientrare nell'ambito dell'eccessiva attenzione dedicata dai nevrotici al proprio io.

La teoria di Serrão appare particolarmente importante per l'individuazione di un ulteriore elemento suscettibile di aver influenzato e determinato la creazione degli « alter ego »: il contrasto interno della personalità di Pessoa, divisa tra innumerevoli aspetti divergenti che si escludevano l'un l'altro e impedivano al poeta di trovare se stesso — il vero se stesso coerente, unitario, inquadrato in una linea costante di pensiero e di attività.

Di per se stessa la molteplicità interiore non è un fenomeno fuori del normale, ed in ogni uomo si può ritrovare una « personalità nella

personalità » che lo ha reso, almeno una volta, completamente diverso da quello che credeva di essere. È probabile, però, che questo processo di differenziazione presenti maggiore intensità e complessità in individui dediti all'attività letteraria, che devono usufruire del proprio io per le loro creazioni fantastiche e sono particolarmente portati ad avvertirne le diversità interne. Infine, l'io di Pessoa assumeva un ruolo di primaria importanza nella sua condizione di nevrotico, e la molteplicità interiore deve aver avuto un peso notevole nella sua psiche, tanto che verrà a porsi alla base — insieme alla molteplicità del reale — di un'ulteriore interpretazione del fenomeno degli eteronimi, di tipo essenzialmente filosofico.

Mentre Octavio Paz afferma che l'opera di Pessoa è una ricerca ininterrotta dell'identità perduta¹ — il che implica che quest'identità sia stata almeno una volta trovata —, in questo contesto la creazione degli eteronimi e l'opera poetica del loro creatore sembrano essere piuttosto una ricerca costante, quasi sempre frustrata, dell'identità non ancora individuata, divisa in impulsi e in modi di essere contrastanti e inaccettabili. Da questo punto di vista, gli eteronimi sembrano essere l'unico risultato felice a cui Pessoa sia giunto, nell'intento di portare alla luce se stesso: il raggiungimento di un'unità fondamentale di più parti autonome, non più costrette a rendersi conto reciprocamente della loro diversità, appare l'unico modo in cui, in tutta una vita, al poeta è stato possibile incontrarsi.

La concezione letteraria di Fernando Pessoa si pone come punto di partenza di un'ulteriore interpretazione del fenomeno degli eteronimi. Pessoa ha molto scritto a proposito della propria concezione dell'arte e del rapporto che essa presenta con la moltiplicazione in « alter ego », individuando da solo la formulazione più completa che tale teoria potesse presentare.

Per il poeta, l'arte non è espressione immediata del mondo concreto e sentimentale dell'artista, ma deve procedere da una necessaria « astrazione », nella quale trovano l'espressione più valida e coerente i concetti già noti di « simulazione » e « spersonalizzazione »: l'artista crea un universo simbolico, che può anche non corrispondere

¹ Octavio Paz: *El desconocido de si mismo*, da *Antología*, México - Universidad Autónoma - 1962, pp. 9-40.

alla realtà, così come noi la conosciamo sensorialmente ed intellettualmente. Poiché l'arte è « perfezionamento del mondo esteriore », l'elemento esistenziale deve essere ricreato artisticamente e risulta « vero » nell'ambito di una nuova sincerità letteraria, consistente nell'evadere con ogni mezzo dalla ristrettezza della visione individuale per assurgere a concezioni di valore universale.

Di fatto, i principi su cui l'arte si basa sono, secondo la teoria di Pessoa, « generalità », « universalità » e « limitazione ». L'opera d'arte è generata da un'impressione o emozione dell'artista — le quali risultano di per se stesse esclusivamente personali e intrasmisibili — ma la sensazione o il sentimento che l'autore esprimerà nella sua opera dovranno essere tali da poter esser intesi e sentiti da quanti uomini abbiano la capacità di comprenderli (« generalità »); è necessario, dunque, che l'artista idealizzi il proprio materiale, proiettandosi fuori della propria individualità e del proprio tempo (« universalità »). La limitazione riguarda, invece, la parte tecnica dell'opera (se l'arte debba essere prosa o poesia, e per quali ragioni).

La sincerità assoluta dell'autore — cioè l'eccessiva individualizzazione — dev'essere soffocata e vinta in favore di un altro tipo di sincerità che sia prettamente letteraria: « A sinceridade è o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas podem levar o espírito a esta culminância. »¹ Se l'autore nota in sé qualcosa che trascenda la propria individualità immediata, se il valore dell'emozione provata si classifica in qualche modo tra i valori universali dell'umanità, allora essa potrà essere espressa, e resa nella veridicità che l'artista avrà raggiunto spersonalizzandosi e idealizzando il materiale esistenziale.

La simulazione recupera, così, nella teoria estetica di Fernando Pessoa tutta la propria effettiva dignità di « processo di idealizzazione » che niente ha a che vedere con la mistificazione e la falsità. E anche la fuga dall'io — la volontà di « spersonalizzazione » — si arricchisce di nuovi significati e valori che trascendono le vicende

¹ Fernando Pessoa: *Páginas de estética e teoria crítico-literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por J. Prado Coelho e G. Rudolf Lind. Lisboa - Ática - 1966, p. 52.

interiori di Pessoa per raggiungere un grado indiscutibile di oggettività: nell'ambito dell'arte, il creatore degli eteronimi nota che la poesia costituisce il processo letterario che maggiormente esige l'astrazione e l'idealizzazione di un autore; e la poesia stessa è suscettibile di classificazioni, tanto più importanti e sublimi quanto maggiore è l'intensità della spersonalizzazione raggiunta. Fra tutte, Fernando Pessoa prenderà in particolare considerazione la poesia lirica, individuando nelle sue più alte espressioni — quelle « drammatiche » — una tale potenza di spersonalizzazione da presupporre nel poeta una personalità fittizia che possa sentire e vivere per lui certi stati d'animo unicamente pensati.

La spiegazione del fenomeno degli eteronimi scaturisce naturalmente da questo processo di spersonalizzazione portato ai limiti estremi: rivendicando per sé la qualifica di poeta drammatico, Pessoa giustifica la presenza degli « alter ego » come segno del proprio temperamento artistico e come conseguenza logica della propria coerenza alle teorie professate. Attraverso le « personae » che hanno il compito di metterlo in contatto con esperienze mai verificatesi nel proprio mondo individuale il poeta potrà raggiungere finalmente il culmine della propria creatività ed espressività.

Fernando Pessoa non ha mancato di rendersi conto che l'interpretazione estetica degli eteronimi non risulta suscettibile di spiegare il carattere « fuori del comune » che il processo di moltiplicazione presenta nello stesso campo letterario: l'attività psichica del poeta, infatti, non ha prodotto — come quella di Shakespeare o di qualsiasi altro autore che si possa definire « drammatico » — personaggi di romanzi, drammi, novelle (profondamente « reali », ma sempre effetto e non causa di una produzione artistica), bensì una serie di personalità « vive » in senso volutamente oggettivo e operanti dall'esterno della poesia stessa invece che all'interno di essa.

L'estremo grado di « spersonalizzazione », creativo al massimo, che Pessoa ha preso in considerazione, potrebbe effettivamente condurre a disposizioni artistiche più avanzate di quelle di uno Shakespeare — quali possono essere « il romanzo nel romanzo », il « dramma nel dramma », e così via —; ma sembra impossibile che possa implicare la confusione e l'identificazione della realtà immaginaria con la realtà oggettiva. È per questo che il poeta, nello stesso momento in cui interpreterà letterariamente il fenomeno degli eteronimi farà costanti richiami alla propria condizione di nevro-

tico, tentando in ogni modo di tenere separata la propria attività letteraria dal proprio dramma di uomo. E, benché egli sostenga che è sempre possibile ritrovare nel genio degli elementi anormali, e che al critico non compete la conoscenza del mondo « umano » dell'autore, si avvertono tra le righe la coscienza e la preoccupazione che la propria produzione poetica risenta, in qualche modo, di un particolare stato mentale.

Ancora una volta, dunque, la teoria psichiatrica viene a completare e a inglobare le restanti interpretazioni del fenomeno degli eteronimi: ad essa risalgono costantemente le caratteristiche di questo processo che sconfinano nell'anormalità, mentre gli elementi logici, normali e volontari vengono inquadrati in schemi differenti e altrettanto validi. Per questo, l'interpretazione psichiatrica non tocca e non pregiudica il genio di Pessoa — che si manifestò nella propria opera a dispetto di ogni complicazione mentale — né l'interpretazione estetica, che rimane una delle più coerenti e attendibili teorie sulla genesi degli eteronimi¹.

Il problema degli eteronimi trova un'altra possibile soluzione in base a un problema gnoseologico che sembra aver costantemente caratterizzato la posizione di Fernando Pessoa nei riguardi della vita e dell'universo. Benché questa interpretazione risalga allo stesso

¹ Ricorderemo un'ulteriore teoria intesa a spiegare il fenomeno degli « alter ego » su basi letterarie e dovuta a Jacinto do Prado Coelho: gli eteronimi sarebbero una maniera di supplire alla carenza di grandi personalità nella letteratura portoghese, quale essa si presentava al tempo di Fernando Pessoa.

Questa interpretazione si basa su un'unica nota del poeta: « Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer, senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer, senão inventar os seus amigos, ou, quanto menos, os seus companheiros de espírito? »

Poiché l'affermazione di Pessoa non è convalidata da nessun altro elemento, o da altra affermazione, che indichino in lui un reale proposito di arricchire di personalità fittizie la letteratura portoghese — e poiché lo stesso intento non sembra presentare una sostanziale validità nell'ambito della personalità umana e artistica del poeta degli eteronimi — non crediamo di essere molto lontani dal vero ritenendo che si tratti di una semplice osservazione isolata, o di una « boutade », come il tono di Pessoa lascerebbe supporre. Per questo, almeno a nostro avviso, l'importanza di questa tesi è marginale ed i suoi apporti alla spiegazione del fenomeno degli eteronimi appaiono molto limitati.

Pessoa, essa non ha avuto da parte del poeta una formulazione definita ed unitaria, ma si è risolta in una serie di osservazioni e di affermazioni da cui vanno dedotti l'atteggiamento filosofico dell'autore di fronte alla realtà ed il rapporto di esso con la moltiplicazione in eteronimi. Del resto, Pessoa era un poeta e non un filosofo, ed è comprensibile che la sua attitudine esistenziale abbia trovato la propria estrinsecazione non in un sistema filosofico vero e proprio, ma in una disposizione mentale che evolve naturalmente in poesia.

Fernando Pessoa sembra aver rivissuto il dramma non nuovo e insoluto dell'uomo introdotto in un universo che gli è impossibile conoscere, comprendere e abbracciare per intero, perché, per quanto egli profondamente indaghi, la Verità e la Realtà assoluta restano irrimediabilmente fuori della portata della sua mente. La visione dell'universo si carica, di conseguenza, di interrogativi e di possibilità preoccupanti: che cosa saranno realmente le cose e gli esseri? Non ci sarà un'altra realtà sotto quella apparente e sensoriale, magari essa stessa apparente e sensoriale? Non sarà la realtà che appare ai nostri occhi la riproduzione imperfetta, parziale, di un'unica anteriore Realtà che abbiamo conosciuto altrove e di cui conserviamo il ricordo offuscato e incoerente? Di che cosa saranno simboli gli elementi che popolano la vita umana, e che cosa si nasconde nell'«oltre mondo» che intuiamo esistere quando «la porta del Mistero si apre in noi e lascia passare una corrente d'aria»?

La condizione dell'uomo nell'universo è simile a quella di un insetto che si dibatte urtando contro un vetro in cerca della luce che intravede dietro di esso e che non può raggiungere. Ma questa condizione di impotenza si scontra con la necessità insopprimibile di giungere alla comprensione della Verità e dell'universo per poter dare, finalmente, un senso e una direzione all'esistenza umana, una interpretazione esatta al mondo fisico e metafisico, un significato alle emozioni e alle sensazioni divergenti che lottano nella psiche degli esseri e di cui non si riesce a individuare la causa primaria.

Pessoa non rinuncerà mai alla propria attitudine speculativa: incapace di liberarsi del bisogno vitale di conoscenza — incapace di risolverlo in una concezione religiosa, poiché egli avrebbe bisogno di comprendere anche, e prima di tutto, Dio; incapace di ricondurlo ad un sistema filosofico qualsiasi, perché tutti troppo ristretti e relativi per la sua sete di Assoluto e di Infinito; incapace, infine, di sop-

primerlo e di allinearsi tra la massa bruta degli esseri che « non sentono » —, il poeta lo porta con sé con un'ostinazione che ha qualcosa di eroico, come sfida all'universo inconoscibile e come condanna inevitabile all'inquietudine e all'angoscia. Per di più, di fronte alla consapevolezza dei propri limiti in Pessoa se ne erge un'altra, altrettanto profonda ed importante, quella delle capacità e qualità che il poeta riconosce a se stesso e all'Uomo: la sensibilità e l'intelligenza necessarie per porsi tutti i problemi del reale; la possibilità in potenza di interpretare la realtà se il velo del Mistero infine si sollevasse; la coscienza di sentire più di quanto l'Universo stesso senta; la dignità pascaliana del giunco pensante che è superiore all'Universo che lo schiaccia inconsapevolmente perché sa di esserne schiacciato; la stessa lucidità del sapere che i problemi della realtà non saranno mai definitivamente risolti.

Nella legittima ricerca dell'Assoluto e della Verità, Fernando Pessoa giunge alla conclusione che il vero grande ostacolo alla conoscenza è l'io dell'uomo, limitato e confuso, dotato di sublimi qualità ma incapace di addivenire alla comprensione del reale. Il poeta esaminerà con angoscia le prospettive a cui lo condanna la limitatezza di essere se stesso: « Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo longínquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida. Habitarei eternamente o deserto morto de mim, erro abstracto da criação que me deixou atrás. Arderá em mim eternamente, inutilmente, a ânsia (estéril) do regresso a ser. Não poderei sentir porque não terei matéria com que sintá, não poderei respirar alegria, ou ódio, ou horror, porque não tenho nem a faculdade com que sintá, consciência abstracta no inferno do não conter nada, não — Conteúdo Absoluto, Sufocação absoluta e eterna! Oco de Deus, sem Universo... »¹

E, nel campo più intimo e quotidiano, l'io rappresenta, ancora, l'impossibilità di mettersi in contatto con i propri simili e di individuarne l'intima essenza: l'«ego» è un microcosmo di smisurate capacità e qualità, ma solo all'interno di se stesso, senza contatti con il

¹ Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretación*, p. 60.

reale tranne qualche rapporto dubbioso, immaginato, sempre suscettibile di rivelarsi falso.

L'aspetto della realtà che più sembra aver colpito Fernando Pessoa è, d'altro lato, la molteplicità delle cose e degli esseri, la miriade di facce in cui ogni ente materiale o immateriale si scompone, la dualità che ogni verità o menzogna presenta: nella terribile pluralità dell'universo, ogni elemento si fraziona in aspetti differenti, suscettibili di differenti interpretazioni, perdendo la propria unità e individualità. E lo stesso Pessoa partecipa alla fondamentale disunione dell'universo attraverso i contrasti interiori della propria personalità:

« Eu a mulher legítima e triste do Conjunto... »¹

Ma il poeta non può che tendere all'unitarietà di se stesso e alla comprensione di un'Unità superiore dell'universo, postulata al di là di ogni differenziazione e frazionamento.

La soluzione del problema filosofico di Pessoa è quella che già si intravede: le difficoltà di conoscenza dovranno essere superate attraverso una mutazione dell'io che possa giungere a comprendere gli aspetti molteplici della realtà. L'universo soggettivo e frazionato avrà bisogno, per oggettivarsi e unificarsi, di più ego che lo risolvano da tutti i possibili punti di vista, inglobando nella conoscenza quanti più elementi è possibile rilevare. In questo modo, trova la sua spiegazione anche il fenomeno degli eteronimi: attraverso gli « alter ego » Pessoa si proporrà di possedere l'esistenza totale dell'universo, di essere completo nello spazio e nel tempo, di rendersi analogo a Dio e al Tutto. Esplicitamente, del resto, il poeta afferma:

« Multipliquei-me para me sentir, »

« Para me sentir, precisei sentir tudo... »²

Anche l'interpretazione filosofica del fenomeno degli eteronimi risulta, nella sua sostanza, un processo di compensazione in cui ritornano gli elementi ben noti della « fuga dall'io », della molteplicità interiore, della « spersonalizzazione ». D'altra parte, la visione filosofica di un essere umano è sempre espressione dei propri problemi e della propria situazione esistenziale, e non fa meraviglia che i temi

¹ Álvaro de Campos: *Obra Poética* cit., p. 410.

² Álvaro de Campos: *Passagem das Horas* da *Obra Poética* cit., p. 345.

principali su cui sembra essersi fermata la personalità di Pessoa si riflettano non solo nella sua condizione nevrotica e nelle sue concezioni letterarie, ma anche nel modo da lui scelto per intendere il Reale.

Nonostante il valore dialettico e speculativo di questa particolare spiegazione del processo eteronimico, non pare possibile ritrovare in essa il « quid » che possa giustificare completamente la moltiplicazione dell'io del poeta, così come essa si è verificata: troppi elementi sconcertanti ed illogici — le biografie degli eteronimi, la riduzione dell'irreale al reale — sembrano contrastare con la determinazione ragionata, metodica e consapevole di creare nuove personalità destinate a conoscere ciò che il poeta, da solo, non era in grado di inglobare nella propria posizione esistenziale. E ancora una volta verrebbe dimenticato quanto di involontario esiste nell'elaborazione degli « alter ego ».

Per questo, ricordare che Fernando Pessoa fosse un nevrotico e spiegare, attraverso un aggancio alla tesi psichiatrica, l'involontarietà e le anomalie del processo psichico degli eteronimi, non può pregiudicare quanto esiste di valido nella interpretazione filosofica del poeta, ma solo illuminarne un ulteriore aspetto ed — a nostro avviso — completarne definitivamente la formulazione.

La moltiplicazione di Fernando Pessoa in eteronimi è stata ancora spiegata come frutto della particolare epoca in cui il poeta ha vissuto. Nell'analisi di questa tesi — già in qualche modo fatta intravedere dallo stesso Pessoa — Jacinto do Prado Coelho ha preso in esame alcuni degli aspetti del mondo moderno che influirono probabilmente sul molteplice sdoppiamento in « alter ego »: « A multiplicidade do escritor seria o produto necessário duma nova fase da civilização — fase que Fernando Pessoa caracteriza ao explicar « Orpheu » e o sensacionismo dum ângulo sociológico. Uma vida social agitada pela aplicação progressiva das ideias da Revolução Francesa, complicada ainda pelo enorme desenvolvimento das indústrias, das actividades comerciais, dos meios de transporte, das distrações, das comodidades — 'um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diàriamente típicas do estadio civilizacional' — eis a razão dum modo diferente de o escritor se realizar e exprimir. Ao mesmo tempo, a decadência da fé e a quebra de confiança na ciência, o desnorreamento, a proliferação

de opiniões desencontradas. Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade; em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Em começos do século XX, 'mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um', 'a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todas na Europa'. 'Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser máximamente desnacionalizada — acumular em si todas as parte do mundo'. A heteronimia será, em poesia, o modo de satisfazer a ânsia actual de 'ser tudo de todas as maneiras' »¹

Non sentiamo di poter aderire alla conclusione di Prado Coelho, anche se riconosciamo valida la sostanza dell'interpretazione: la complessità dell'epoca moderna opera inevitabilmente su ogni autore che ad essa appartiene, ma, se è vero che la produzione artistica del nostro tempo ne riflette l'aspetto multiforme e si presenta sempre più aliena da particolarità nazionalistiche, come appunto Pessoa propugnava, è anche vero che un fenomeno come quello degli eteronimi non è apparso comune né è stato accettato come logico e normale in seno all'epoca stessa che avrebbe dovuto produrlo e giustificarlo. Inoltre, non è molto chiaro il collegamento che esisterebbe, secondo Prado Coelho, tra l'esigenza di « snazionalizzare » l'arte e la creazione di individualità fantastiche considerate e presentate come reali. Infine, « ser tudo de todas as maneiras » è un'aspirazione filosofica di Fernando Pessoa che va al di là delle contingenze spazio-temporali e che — a nostro avviso — se intesa come specchio dell'epoca moderna, avrebbe dovuto portare a diversificazioni interne dell'opera di Pessoa e non all'elaborazione di « alter ego ».

Vorremmo attirare, piuttosto, l'attenzione su quanto l'epoca moderna possa influire sulla psiche umana, condizionandola ed esponendola ai pericoli costanti dell'alienazione. Pur non accogliendo la tesi del Laing, per il quale la società del nostro tempo è già completamente alienata nelle proprie forme di vita, ne ricorderemo al-

¹ Jacinto do Prado Coelho: *Fernando Pessoa pensador múltiplo*, da *Páginas íntimas e de auto-interpretação* cit., pp. xxx-xxx.

cune riflessioni: « Stiamo vivendo in un'epoca in cui il terreno slitta e le fondamenta tremano. Non saprei dire se ciò sia vero per altri tempi e per altri luoghi: sarà forse sempre stato così, ma ciò che sappiamo è che è vero oggi.

Stando così le cose, abbiamo tutti i motivi per non sentirci sicuri. Ora che fin l'estrema base del nostro mondo è in pericolo, corriamo verso i diversi buchi del terreno e ce la diamo a gambe per trovare rifugio in ruoli da sostenere, in ranghi, identità, relazioni interpersonali: cerchiamo di vivere in castelli che possono essere soltanto dei castelli in aria, dato che nell'universo sociale non vi è della terraferma su cui edificare. »¹

E ancora: « A quanto pare oggi la sanità consiste in massima parte nella capacità di adattarsi al mondo esterno, quello interpersonale, al dominio delle collettività umane.

« Dato che questo mondo umano esteriore è quasi tutto completamente estraniato da quello interiore, ogni diretta presa di coscienza individuale del mondo interiore comporta già in sé dei gravi rischi.

« Ma poiché la società, senza esserne a conoscenza, è assetata dall'interiore, la richiesta di evocarne la presenza in modi 'non pericolosi' che non debbano essere presi troppo sul serio, è enorme, ed egualmente forte è l'ambivalenza dei sentimenti verso esso.

« C'è poco da stupirsi se l'elenco degli artisti che, per parlare degli ultimi centocinquanta anni, hanno fatto naufragio su questi scogli, è tanto lungo: Hölderlin, John Clare, Rimbaud, Van Gogh, Nietzsche, Antonin Artaud... »²

In quest'ambito potenzialmente pericoloso si inserisce il breve arco di vita di Fernando Pessoa. Non possiamo precisare se, e quanto, il carattere convulso, incoerente, massificatore della civiltà moderna abbia operato sulla sua psiche in maniera negativa — per quanto ci sembri probabile che qualcuno degli elementi indicati da Laing abbiano avuto ripercussioni alienanti sul poeta. Possiamo, piuttosto, individuare — nello spazio circoscritto della situazione storico-culturale portoghese al tempo di Pessoa — alcuni fattori di insoddisfazione e disagio che c'è da presumere abbiano avuto in-

¹ Ronald D. Laing: *La politica dell'esperienza* cit., p. 131.

² *Ibid.*, pp. 141-142.

fluenza sullo stato psicologico dell'autore: la crisi culturale e la contemporanea crisi politica.

Al tempo di Pessoa, il romanticismo andava esaurendosi nella sua produttività e cominciava ad essere avvertito il bisogno di nuove estetiche e di nuovi temi che meglio rispondessero allo spirito dei tempi. D'altra parte, le nuove correnti culturali incontravano l'opposizione del gruppo compatto dei fedeli agli schemi ormai affermati, e gli stessi nuovi movimenti letterari si alternavano gli uni agli altri, con qualche breve affermazione felice, ma, in sostanza, con scarsi risultati produttivi. Era, comunque, una situazione feconda di continui tentativi, se non di effettive acquisizioni.

Più grave ed oscura si presentava, invece, la situazione politica: dopo la caduta della monarchia e la proclamazione della repubblica, il Portogallo conosce un lungo periodo di instabilità e di rivolgimenti. Nei Parlamenti i partiti sono in lotta tra di loro, i Governi cadono uno dopo l'altro, il presidente Sidónio Pais è assassinato, rivolte repubblicane e monarchiche sono soffocate a stento, le finanze sono in deficit, la soluzione dei problemi vitali dell'amministrazione e del popolo è preclusa dall'instabilità dei Governi, e lo scontento pubblico si esprime in tumulti, assalti, scioperi, rivolte, in anarchia sociale completa: la tranquillità sarà ristabilita soltanto dalla presa di posizione dell'esercito, che abbatte la repubblica parlamentare.

Tutti questi perturbamenti, culturali e sociali, possono essersi ripercossi su Fernando Pessoa e aver complicato ancora di più la sua situazione esistenziale. Da questo punto di vista, la « modernità » di Pessoa illumina un ultimo elemento che deve aver contribuito alla crisi psichica da cui gli eteronimi traggono origine: come uomo e artista del suo tempo, Pessoa non poteva restare insensibile ai problemi della cultura e della società, soprattutto quelli del Paese dove viveva quotidianamente la propria vita. Si aggiungano agli elementi presi in esame la mentalità dell'ambiente borghese di cui l'autore faceva parte, l'isolamento culturale del gruppo di artisti di cui Pessoa condivideva gli ideali, la posizione marginale del Portogallo di fronte alla cultura europea, le ripercussioni della prima guerra mondiale: si avrà una situazione di fondo abbastanza oscura che può avere avuto un peso, anche se non diretto, notevole, sullo stato psicologico che portò Pessoa all'elaborazione degli eteronimi.

Del resto, la nazionalità portoghese di Fernando Pessoa è stata individuata anch'essa come punto di partenza per un'interpretazione

del fenomeno degli eteronimi. La tesi risale a Jacinto do Prado Coelho e raccoglie alcune affermazioni di Pessoa, il quale ha creduto di riconoscere nella personalità del portoghese tipico una tendenza alla molteplicità interiore, presumibilmente dovuta alle oscure e inesplicabili forze genetiche che concorrono a definire il carattere saliente di un popolo. Probabilmente, il poeta teneva conto, più o meno coscientemente, dell'origine stessa del popolo portoghese, derivato dalla fusione di tante razze diverse e suscettibile di sviluppare in sé gli elementi disparati e contrastanti di esse, i quali, secondo alcune teorie genetiche, coesistono, in maggiore o minor misura, in ogni individuo o sono latenti in una generazione per riapparire nella successiva.

Riteniamo che l'interpretazione nazionalistica del fenomeno degli eteronimi si risolva, in sostanza, in un equivoco da parte di Pessoa, che ha creduto di scoprire — o anche ha voluto scoprire — nel popolo a cui apparteneva delle caratteristiche che giustificassero il suo modo di essere, senza accorgersi che trasferiva al Portogallo impulsi e tendenze che erano soltanto proprie. È questa anche l'opinione di Prado Coelho, che osserva: « Não vê, ou não finge ver, Pessoa o Português típico à sua imagem e semelhança? »¹.

L'interpretazione nazionalistica del fenomeno degli eteronimi presenta, perciò, un valore molto relativo nei confronti del fenomeno stesso e può testimoniare, tutt'al più, l'esigenza di Pessoa di trovare una rispondenza e una giustificazione, in campo razionale, al proprio processo di sdoppiamento, che tanto lo diversificava e allontanava dall'attività psichica degli esseri che gli stavano intorno.

L'interpretazione « ludistica » del fenomeno degli eteronimi non è una vera e propria teoria, ma piuttosto un insieme di riserve e di atteggiamenti scettici dei critici nei riguardi del molteplice sdoppiamento in « alter ego », che viene considerato, se non tutto, almeno in qualche suo aspetto, una finzione deliberata.

Si è qui molto discusso sulla sincerità di Pessoa e sulla veridicità degli aspetti che più hanno dato luogo ad accuse di insincerità e di ludismo: pur riconoscendo che atteggiamenti istrionici sono intervenuti a volte a far sospettare nel poeta un'intenzione mistifi-

¹ Jacinto do Prado Coelho: *Fernando Pessoa, pensador múltiplo* cit., p. xxix.

catoria, il gran numero di elementi esistenziali, artistici, filosofici — di reale validità e serietà —, che sembra concorrere alla configurazione del fenomeno, dovrebbe bastare a garantire l'autenticità e l'importanza degli « alter ego » di Pessoa. E gli atteggiamenti ludistici potrebbero essere quindi spiegati come l'insofferenza saltuaria dell'autore nei riguardi di un fenomeno che implicava un costante impegno della propria personalità in senso alienante, e come un tentativo di guardarlo con occhio critico ed ironico.

Riconosciamo che il carattere « anormale » del processo eteronimico può suffragare le accuse di mistificazione da parte di chi non ammetta altre realtà valide oltre quelle che rientrano nella comune « razionalità e normalità ». Eppure, proprio l'« anormalità » degli eteronimi dovrebbe dar da pensare: il carattere « assurdo » di un qualsiasi fenomeno non comporta automaticamente la sua invalidazione e negazione, soprattutto quando esso presuppone, come nel caso esaminato, inquietanti problemi esistenziali e un atteggiamento estetico e filosofico di indubbia validità. Dice H. S. Sullivan: « ... la vecchia superstizione che gli atti dello schizofrenico sono essenzialmente privi di significato psicologico. La verità è che in qualunque modo il comportamento di un cacciatore di teste giavanese possa apparire ad un impiegato di banca di Wall Street, le opinioni di questo ultimo potranno avere solo un valore di passatempo e di conversazione, ma avranno scarsissima importanza nei confronti dei cacciatori di teste di Giava. »¹

Ci vien fatto di concludere che esistono certamente aspetti del problema degli eteronimi che non abbiamo saputo discernere, e altri ancora che forse non è facile individuare e fissare, ma riteniamo di avere indicato gli elementi che maggiormente qualificano il processo psichico degli « alter ego » di Pessoa: quanto esso rispecchi una situazione esistenziale alienante, quanto sia carico di significati umani, quanti rapporti esso presenti con i più disparati fattori della realtà, quanto sia, infine, sincero e valido nell'ambito di una nuova forma di realtà — meramente mentale, dove il possibile e l'impossibile si sono fusi e dove non hanno più significato divergente i termini di « normalità » e « assurdità ».

RAFFAELLA LONGOBARDI

¹ Harry Stack Sullivan: op. cit., p. 88.

NOTAS PARA UNA BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA DEL PRÓLOGO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

OBSERVACIONES PRELIMINARES

El mundo de los preliminares que rodean al libro ofrece un conjunto de facetas interesantes, a veces, imprescindibles para comprender el libro. De estos preliminares el más importante, muy a menudo verdadero género literario, es el prólogo. En las letras grecolatinas e inglesas existen muchas investigaciones sobre prólogos. En la literatura española el interés se ha despertado en los últimos quince años. Uno de los presentes autores publicó en 1957 *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, donde se establecían las bases teóricas sobre el estilo y características del prólogo como género independiente, aunque se afirmaba que el prefacio estaba muy influido por el libro a que precedía, fenómeno que se estudió entonces dentro de la categoría de « permeabilidad ». A esta investigación siguieron dos antologías, *El prólogo en el Renacimiento español*, 1965, y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, 1968. Ambas antologías estaban presentadas con sendos estudios preliminares donde se apuntaban nuevas ideas. William H. Shoemaker publicó en 1962, *Los prólogos de Galdós*. Allí recogía, con gran rigor científico, los prólogos de este escritor canario. Se trataba de una de las primeras antologías de prólogos de un autor determinado, en la literatura española.

Es de esperar que esta labor de recolección se extienda a otros autores y a otras épocas. El prólogo, a partir del siglo XVIII, precisa estudios teóricos y agrupación selectiva de los más importantes. El prólogo de las letras áureas necesita todavía muchas más investigaciones concretas y estilísticas.

Existen muchos trabajos específicos sobre algunos prólogos. La mayoría de ellos demuestran algo ya muy importante: el prólogo puede estudiarse aislado y tiene interés *per se*. Creemos que en los años próximos aparecerán multitud de investigaciones concretas en

esta dirección especializada de los prólogos. De todos los artículos publicados sobre prólogos se destacan las dos versiones de un trabajo de Américo Castro, sobre los prólogos cervantinos, aunque allá nos ilustra más lo que dice sobre Cervantes, que lo que aprendemos sobre los prólogos. Es lástima que los investigadores que estudian un prólogo determinado no estén más preparados sobre la bibliografía general del prólogo como un vehículo literario con carácter propio. Entonces dedicarían más atención al estilo. De la larga lista de trabajos incluidos aquí solo hay dos que recogen problemas teóricos y muestran conocer la bibliografía general sobre este campo. Estos dos trabajos son el de Juan Manuel Rozas, « Petrarca y Ausías March en los sonetos-prólogos amorosos del Siglo de Oro » y el del otro autor de esta bibliografía de hoy, « Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII. »

En la presentación de los diversos trabajos hemos seguido un orden cronológico ya que el objetivo perseguido era ver el progreso diacrónico en las investigaciones sobre prólogos.

En esta bibliografía que presentamos hoy, que es la primera que aparece en la literatura española sobre este tema, incluimos trabajos que tienen que ver con las aprobaciones y las dedicatorias, ya que interesa sobremanera recoger todo lo existente sobre el mundo de los preliminares. Todos se relacionan pero ninguno se recorta, con perfiles tan enérgicos, como el prólogo.

Generalidades

a) Antologías

1. Springorum Friedrich: *Vorworte. Privatissimum abenlandischer Geistes. Vorworte, Widmungen, Nachworte.* München, Pohl. 1956. 303 p.

Antología de prólogos a obras de diversa índole: literaturas extranjeras, historia, filosofía; se encuentran dos prólogos del *Quijote* y uno de Benavente traducidos al alemán.

2. Shoemaker, William H.: *Los prólogos de Galdós.* México, Studium. 1962. 142 p. (Col. Studium 35).

El autor recoge, ordena y expone todos los prólogos a las primeras y principales ediciones de las obras de Benito Pérez Galdós.

Res.: Demetrio Aguilera Malta (*El Día*, México, 23-XI-1962, p. 9);

Andrés Henestrosa (*EIN.*, 26-X-1962, p. 3-8);

[Anón.] (*GBCM.*, 15-IX-1962, núm. 80, Edic. Internacional, p. 10);

Luz Rubio Fernández (*RLit.*, núms., 41-42 [enero-junio] 1962, p. 203);

Ned Davison (*H.*, XLVI, 1963, p. 665);

J. R. M[arra] - L[ópez] (*Ins.*, XVIII, 1963, núm. 196 [marzo], p. 8);

Ricardo Gullón (*LT.*, XI, 1963, núm. 41, p. 202-9);

Ward H. Jennis (*RHM.*, XXIX, 1963, núms. 3-4, p. 315);

A. P. (*Cuad.*, núm. 71, abril de 1963, p. 96-7);

Robert Ricard (*BHi.*, LXV., 1963, núms. 3-4, p. 417-419);

Donald F. Brown (*MLJ.*, XLVIII, 1964, núm. 1, p. 58-9);

Monroe Z. Hafter (*HR.*, XXXII, 1964, p. 187);

Nicholas G. Round (*BHS.*, XLI, 1964, núm. 1, p. 56-7);

Donald W. Bleznick (*BA.*, XXXVIII, 1964, núm. 1, p. 55);

Claude E. Jones (*MLR.*, LX, 1965, núm. 2, p. 291);

Vernon A. Chamberlain (*Hispano.*, VIII, 1965, núm. 23, p. 39-41);

José Francisco Gatti (*Fil.*, X, 1964 [1966], p. 233-34).

3. Porqueras-Mayo, Alberto: *El prólogo en el renacimiento español.* Madrid. C. S. I. C. 1965. 224 p.

El autor divide el material selectivo de esta antología en siete partes: prólogos a libros de poesía, literatura mística y ascética, teatro, novela pastoril, novela picaresca y prosa doctrinal. En estos prólogos aparecen muchas observaciones de teoría literaria y también una gran cantidad de datos biográficos, de interés político, histórico, geográfico,

lingüístico, mundano, etc., que más caracterizan y avaloran el siglo XVI.

Res.: J. M. Lope Blanch (*ALM.*, V, 1965, p. 236-8);
Juan Cano Ballesta (*RF.*, 78. Band, 1966, p. 175-7);
Joseph L. Laurenti (*H.*, L, 1967, p. 183-4);
R. Esquer Torres (*RLit.*, XXIX, 1966, p. 240);
Francisco Caravaca (*RJ.*, XVII, 1966, p. 355-7);
H. Janner (*ASNS.*, 204 Band, 1967, p. 70);
G. A. Davies (*BHS.*, XLIV, 1967, p. 127-8);
Pierre Groult (*LR.*, XXI, 1967, p. 276-8);
Alva Ebersole (*REH.*, vol. 2, 1968, p. 309-10).

4. ———: *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*. Madrid. C. S. I. C. 1968. 297 p.

Antología con un estudio preliminar, como la anterior.

La obra cierra de momento, un largo itinerario de investigaciones sobre los prólogos de las letras áureas, que empezó con un libro anterior: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, C.S.I.C., 1957.

Sigue una exposición detallada de las preocupaciones humanísticas de las épocas manierística y barroca.

b) Estudios

5. Meredith, Joseph A.: *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*. Philadelphia. 1928. 144 p. (University of Pennsylvania Publications of the Series in Romanic Languages and Literatures, No. 16).

Obra de gran interés a causa de los datos aportados de carácter terminológico, estadístico e histórico.

6. McSpadden, George Elbert: *The Spanish Prologue before 1700*. University of Stanford. California. 1947.

Tesis doctoral inédita. Se publicó un extracto en: *Abstracts of Dissertations*. Stanford, Nov. 1947, p. 459-4

Ofrece poco interés a causa de los pocos prólogos utilizados y desconocimiento de la bibliografía anterior sobre otras literaturas.

7. Porqueras-Mayo, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid. C. S. I. C. 1957. 199 p.

Se demuestra, por primera vez, en la literatura española, que el prólogo es un género literario con estilo y estructura propia.

Res.: Mariano Baquero Goyanes (*RLit.*, XII, 1957, p. 122-4);
José Montero Padilla (*BBMP.*, XXXIV, 1958, p. 80-2);
H. Weinrich (*ASNS.*, 195, 1958, p. 249);
Martín de Riquer (*RFE.*, XLII, 1958-59, p. 298-300);
A. Irving Watson (*BHS.*, XXXVI, 1959, p. 167-68);
Arnold G. Reichenberger (*RPhil.*, XIII, 1959, p. 107-108);
L. C. de Morelos (*RHM.*, XXV, 1959, p. 247);
George E. McSpadden (*HR.*, XXVIII, 1960, p. 92-3);
Hans Robert Jauss (*ZRPh.*, 76, 1960, p. 252-5);
N. Kerremans (*LR.*, XV, 1961, p. 9 6-7).

c) Temas y autores específicos

8. Wickersham Crawford, J. P.: « Notes on the 'amphitriton' and 'los Menemnos' of Juan de Timoneda. » (*MLR.*, IX, 1914, p. 248-51).

Se analiza la influencia de Boccaccio en estos prólogos de Juan de Timoneda.

9. Díez de Teada, V.: *Mi ochavo a espadas. Comentarios al Prólogo de la Segunda parte de El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Arenys del Mar. 1915. 22 p.

Conocemos la existencia de este folleto a través del *Catálogo* N. 58 (1968), p. 21, no. 254, de Hijo de Luis Bardón López. Madrid.

10. Miguel de Cervantes Saavedra. *Prologues and an Epilogue*. Edited by F. A. Kirkpatrick. Cambridge. 1923. VI + 66 p. 8.º (Cambridge Plain Texts).

11. Buceta, Erasmo: « Algunas notas históricas al prólogo del *Cauallero Zifar*. » (*RFE.*, XVII, 1930, p. 18-36).

12. ———: « Nuevas notas históricas al prólogo del *Cauallero Zifar*. » (*RFE.*, XVII, 1930, p. 419-22).

El título de ambos artículos ya patentiza la poca relación que tienen con el tema prólogo propiamente dicho, aunque suministran datos de interés.

13. Castro, Américo: « Los prólogos del *Quijote*. » (*RFH.*, III, 1941, p. 313-38).
14. ———: « Prefaces to *Don Quijote*. » (*Ph. Q.*, 21, 1942, p. 65-96).
Versión inglesa del artículo anterior que es ampliada en algunos aspectos. Ambos artículos recalcan la gran trascendencia de estos prólogos cervantinos. Contienen observaciones sobre el prólogo en sí, de carácter marginal.
15. Romera-Navarro, Miguel: « Dos aprobaciones de Gracián. » (*HR.*, VIII, 1940, p. 257-62).
Reimpresión de dos *Aprobaciones* desconocidas de Baltasar Gracián, una fechada en 1654 y otra en 1656.
16. Zamora Lucas, F.: *Lope de Vega Censor de Libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*. Larache. 1941. Artes Graficas Bosca. 175 p.
Se reproducen algunos prólogos de Lope de Vega.
17. Campo, Agustín del: « La técnica alegórica en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. » (*RFE.*, XXVIII, 1944, p. 15-57).
Se estudia la técnica estilística empleada por Berceo en las 47 estrofas con que se abren los *Milagros de Nuestra Señora*.
18. Hamilton, Rita: « Villalón y Castiglione. » (*BHi.*, LIV, 1952, p. 200-2).
Se señala la influencia de un prólogo de Baltasar Castiglione en el *Scholastico* de Villalón.
19. Krause, Anna: « Deciphering the Epistle Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*. » (*RR.*, XLIV, 1953, p. 89-101).
Notas y datos históricos de interés marginal.
20. Pabst, Walter: *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*.

Hamburg. 1953. 254 p. (Universität Hamburg. « Abhandlung aus dem Gebiet der Auslandskunde. » Band 33.).

Se aprovecha, con carácter sistemático, el mundo de preceptiva literaria yacente en los prólogos de las novelas cortas en lenguas románicas. Se dedica atención, por tanto, a varios prólogos de Cervantes y Lope de Vega.
Res.: Alberto Porqueras-Mayo (*RFE.*, XXXIX, 1955, p. 384-389);

Ludwig Schajowich (*LT.*, III, 196-9; vid. 1955; 75).
Reimp.: Heidelberg Universität 1967.

21. Gilman, Stephen: « The 'argumentos' to *La Celestina*. » (*RPhil.*, VIII, 1954, p. 71-8).
Aspectos concretos de interés marginal.
22. Porqueras - Mayo, Alberto: « El lector español en el Siglo de Oro. » (*RLit.*, V, 1954, p. 186-216).
Se estudia la función del lector en los prólogos de la Edad de Oro. Este artículo se recoge en *El prólogo como género literario*. Cap. VI, p. 149-77. Véase No. 7.
Res.: (*LR.*, 10, 1956, p. 340);
(*NRFH.*, II, 1957, p. 427).
23. ———: « Los prólogos de Menéndez Pelayo. » (*RLit.*, núms. 19-20, 1956, p. 39-51).
Se estudian las características de los prólogos de Menéndez Pelayo, sobre todo en libros ajenos.
24. Jones, Claude E.: *Prefaces to Three Eighteenth-Century Novels (1708-1751-1797): Mateo Alemán, Dedication and Preface of « The Life of Guzmán de Alfarache »* (trad. 1708) ... Selected, with an Introduction of Claude E. Jones. Los Angeles: University of California. 1957. p. i-iv ff. (Augustan Reprint Society Publications, vol. LXIV)
Se señala la influencia del *Guzmán de Alfarache* (1599) en la novela iglesia del siglo XVII.
Notas y datos de interés marginal sobre la traducción inglesa del prólogo del *Guzmán de Alfarache* de 1708.
25. Porqueras - Mayo, Alberto: « Notas sobre la evolución histórica del prólogo en la literatura medieval castellana. » (*RLit.*, XI, 1957, p. 186-94).

Estudio sobre el contenido estructural del prólogo. Se recoge este trabajo en *El prólogo como género literario...* Cap. III, p. 77-89. Véase No. 7.

26. Street, Florence: «Some Reflexions on Santillana's 'prohemio e carta'». (MLR., LII, 1957, núm. 2, p. 230-33).
Exposición y clarificación del famoso *dictum* de Santillana sobre su concepto de la poesía «sublime, mediocre, e ínfima.»
27. Carilla, Emilio: «Sobre los prólogos del *Martín Fierro*.» (NRFH., XIII, 1959, p. 339-45).
Notas y datos históricos, literarios y psicológicos de interés marginal para nuestro tema.¹
28. Rivers, Elias: «On the Prefatory Pages of *Don Quijote* Part II.» (MLN., vol. LXXV, no. 3, March 1960, p. 214-21).
Estudio proemial sobre la autoría de la tercera *Aprobación* a la *Segunda parte del Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615).
29. Crosby, James O.: «A New Preface by Francisco de Quevedo.» (SPH., 58, 1961, p. 61-8).
Prefacio de Quevedo, escrito para la obra de Bernardino de Blancolana: *Historia de la sagrada imagen de Christo...* Madrid. 1638.
- 29a. Green, Otis H.: «A Wedding 'Introito' by Francisco de Aldana (1537-1578).» (HR., 31, 1963, p. 8-21).
30. Jereczk, B.: «Sur deux prologues discutés *Audi Filia* 1556 et 1574.» (BHi., LXV., 1963, p. 5-19).
Estudio con técnica positivista de dos prólogos de Juan de Ávila.
- 30a. Wilson, E. M.: «Seven 'aprobaciones' by don Pedro Calderón de la Barca,» en *Studia Philologica: Homenaje Ofrecido a Dámaso Alonso*, III. Madrid, 1963, p. 605-18.

¹ Dada la escasez de estudios sobre el género prólogo en la literatura hispanoamericana, insertamos esta ficha en este apartado.

31. Rozas, Juan Manuel: «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogos amorosos del Siglo de Oro.» (HEFE., Madrid, 1964, p. 57-75).
Breve historia del soneto-prólogo amoroso en las letras del Siglo de Oro, desde J. Boscán a Trillo y Figueroa.
32. Jones, Joseph R.: «Topoi of Dedications in the *Prólogos* of Gracián's *Discreto* and Guevara's *Década*.» (RN., VI, 1965, núm. 1, p. 54-7).
Abundantes y vivas informaciones sobre las fuentes literarias de un anecdotita del Rey Artaxerxe, en el prólogo del *Discreto*, de Baltasar Gracián.
33. Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la: *Mecenas de libros. Su heráldica y nobleza*. Burgos. 1966. 563 p.
Estudio sobre las antiguas dedicatorias de libros.
34. Lida, Raimundo: «Dos *Sueños* de Quevedo y un prólogo.» (ASCIH., II, 1967, p. 97-107).
Pone en duda la autoría del «Prólogo» a *La hora de todos*, de Francisco de Quevedo.
35. Vilanova, Antonio: «La moria de Erasmo y el prólogo del *Quijote*, Parte I,» en *Collected Studies in Honour of Americo Castro's Eightieth Year*. Oxford. 1965. p. 432-33.
Se estudia la supuesta influencia de Erasmo en el prólogo de *Don Quijote*, Parte I.
36. Orduna, Germán: «La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*.» (ASCIH., II, 1967, p. 447-50).
Análisis estructural del prólogo aplicado a la comprensión de la intencionalidad de el texto de Gonzalo de Berceo. Vid. No. 17.
37. Ullman, Pierre L.: «Juan Ruiz's Prologue.» (MLN., 82, 1967, p. 149-70).
Se estudia el fondo ideológico, especialmente la epistemología agustiana, que domina este prólogo.
38. Laurenti, Joseph L.: «Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII.» (AION-SR., XI, 1969, Gennao, núm. 1, p. 77-86).

Estudio estructural de los prólogos de las novelas picarescas, aplicado a la comprensión ideológica de los textos.

39. Amorós, Andrés: « El prólogo de *La Voluntad* (Lectura). » *CH.*, Nos. 226-7, 1968, p. 339-54).

Se estudia este prólogo de Azorín.

INDICE DE ABREVIATURAS

- AION - SR* = *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza.*
- ALM* = *Anuario de Letras.* México.
- ASCIH* = *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas.* 1967. Nijmegen, Netherland.
- ASNS* = *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen.* Freiburg / Br. u. München.
- BA* = *Books Abroad.* Norman, Oklahoma.
- BBMP* = *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* Santander.
- BHi* = *Buletin Hispanique.* Bordeaux.
- BHS* = *Bulletin of Hispanic Studies.* Liverpool.
- Cuad* = *Cuadernos.* Paris.
- CH* = *Cuadernos Hispanoamericanos.* Madrid.
- ElN* = *El Nacional.* México.
- Fil* = *Filología.* Buenos Aires.
- GBCH* = *Gacetilla Bibliográfica Cultural Mexicana.* México.
- H* = *Hispania.* American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Wisconsin.
- Hispano* = *Hispanófila.* Madrid.
- HEFE* = *Homenajes. Estudios de Filología Española.* Madrid.
- HR* = *Hispanic Review.* Philadelphia.
- Ins* = *Insula.* Madrid.
- LR* = *Les Lettres Romanes.* Louvain.
- LT* = *La Torre.* Río Piedras. Puerto Rico.
- MLJ* = *The Modern Language Journal.* Boston.
- MLN* = *Modern Language Notes.* Baltimore.
- MLR* = *The Modern Language Review.* Liverpool.
- NRFH* = *Nueva Revista de Filología Hispánica.* México.

- p.* = página (s)
- Ph. Q* = *Philological Quarterly.* Iowa City, Iowa.
- RF* = *Romanische Forschungen.* Koln.
- RFE* = *Revista de Filología Española.* Madrid.
- RFH* = *Revista de Filología Hispánica.* Buenos Aires.
- RHM* = *Revista Hispánica Moderna.* Nueva York.
- RJ* = *Romanistisches Jahrbuch.* Hamburg.
- RLit* = *Revista de Literatura.* Madrid.
- RN* = *Romance Notes.* Chapel Hill, North Carolina.
- RPhil* = *Romance Philology.* Berkeley, California.
- RR* = *The Romanic Review.* New York.
- SPh* = *Studies in Philology.* Chapel Hill, North Carolina.
- ZRPh* = *Zeitschrift für Romanische Philologie.* Tübingen.

ALBERTO PORQUERAS-MAYO

y

JOSEPH L. LAURENTI

Erasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*. Étude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin. Genève: Librairie Droz, 1966. Pp. 666.

Comment — demande M. Margolin dans l'introduction de son savant ouvrage — justifier « l'épaisseur d'un volume consacré à un texte d'importance secondaire et de longueur très moyenne »? Pourquoi avoir choisi la *Declamatio de pueris*? Les plus claires raisons en seraient « une curiosité passionnée, » de la part de M. Margolin, « pour la Renaissance et l'Age de l'Humanisme »; une assez longue familiarité avec Erasme, un intérêt à l'égard de la pédagogie.

L'ouvrage de M. Margolin se divise en trois parties: analyse historique et critique du *De pueris*; publication du texte de cette œuvre (sur la page de gauche), et de la traduction en français (sur la page de droite); commentaire philologique, littéraire et historique.

La première partie comprend 352 pages (13-364); la deuxième, 95 (369-463); la troisième, 134 (465-598).

M. Margolin ne manque pas de donner des renseignements abondants sur les personnages auxquels Erasme fait allusion. Comme celui-ci dédia à Guillaume de Clèves la *Declamatio de pueris*, M. Margolin rappelle que François I^{er} força Jeanne d'Albret — encore enfant — à épouser le duc dont la roi de France voulait se faire un allié fidèle; mais Charles-Quint mit fin à la révolte de Guillaume, et l'obligea à lui céder les deux provinces de Gueldre et de Zutphen. Le mariage du duc fut annulé; il épousa Marie d'Autriche, nièce de Charles-Quint; Jeanne d'Albret épousa Antoine de Bourbon. Une des sœurs de Guillaume de Clèves, Anne, épousa Henry VIII auquel déplut « cette grosse jument flamande. » Cromwell, qui avait négocié le mariage du roi d'Angleterre avec Anne, fut décapité. La politique de Henry VIII, jusqu'ici favorable aux princes protestants alle-

mands, est abandonnée. Aussi celui-ci se détache-t-il de la politique de François I^{er}, et, en 1543, allié de l'Empereur, il permet l'invasion de la France. Charles-Quint, pourtant, ne peut pas prendre la ville forte de Landrecies. La « seconde venue » de Charles-Quint en France eut lieu en 1544, et aboutit à la paix de Crépy. J'ai plaisir à attirer l'attention sur ces événements historiques, car il y est fait allusion, directement ou indirectement, dans le *Tiers Livre*, dans la *Mythistoire Barragouyne*, dans la *Délie*.

Une grande partie de l'intérêt que l'on trouve dans la publication de M. Margolin réside dans les commentaires variés qu'il a faits à propos d'Erasme et autour de son œuvre. C'est pourquoi je me suis permis, moi-même, d'allonger un peu le commentaire historique. Mais ce qui est le souci dominant de M. Margolin, c'est de glorifier l'humanisme. Il cite le livre de Gaston Feugère, *Erasme* (Paris, 1874), dans lequel nous trouvons un des premiers emplois, en français, du mot *humanisme* (pp. 388-411): « A côté des universités allemandes, qui empruntaient à celle de Paris ses statuts et son enseignement tout scolastique, paraissent déjà d'autres centres d'étude, où l'*humanisme* commence à prendre pied » (pp. 392-393), nous dit Feugère. Celui-ci mentionne aussi « l'essor des *bonnes lettres* » (p. 397), et c'est bien l'expression dont se sert Erasme: « *infantem tuum illico bonis literis instituendum curabis* » (p. 377). M. Margolin traduit: « tu prendras soin de former sans retard ton jeune enfant à l'étude des belles lettres » (p. 376). Il fait remarquer qu'Israël a traduit par l'expression *nützlichen Wissenschaften* (sciences utiles), tandis que Woodward a employé le terme *learning* qui, contrairement à ce que dit M. Margolin, ne désigne pas seulement l'acte d'apprendre, mais ce qui est appris: leçon, information, doctrine, science, connaissance, savoir. M. Margolin ajoute que « les *bonæ literæ* représentent les *disciplinæ liberales* » (p. 471, n. 2). Erasme a aussi dit « *si cogitaris quam non sit homo, qui literarum expertus est* » (p. 379) que M. Margolin traduit ainsi: « combien un homme est indigne de ce nom, s'il manque de culture littéraire » (p. 378). Citons encore un autre passage du *De pueris*, traduit par M. Margolin: « l'homme, s'il n'est formé aux lettres et aux préceptes de la philosophie, se laisse emporter par des passions plus que sauvages » (p. 390). On peut conclure que, par l'expression *liberalis educatio* (p. 429), Erasme entend une éducation libérale, c'est-à-dire qui convient à des êtres libres (*liberi*), c'est-à-dire aussi une éducation qui est « fort diffé-

rente d'une éducation servile » (p. 430). Erasme recommande une éducation marquée par la douceur. Constamment, Erasme condamne la brutalité, la rudesse, la violence; il condamne un enseignement de la grammaire qui soit trop rebutant, comme, dit-il, d'exiger des enfants qu'ils sachent « à combien de cas, de modes et de temps peut correspondre une même forme: par exemple *musæ*, au génitif et au datif singulier, au nominatif et au vocatif pluriel » (p. 452). Mais, de tous ces conseils, assurément utiles, quoi qu'ils soient, parfois, un peu discutables, peut-on tirer une doctrine générale? M. Margolin veut montrer que, « dans la perspective érasmiennne, la raison humaine [exerce] une fonction médiatrice entre la nature et la foi, » que la culture « occuperait la position médiane et [...] exercerait une fonction médiatrice » entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel (p. 83). Est-on justifié, nous demandons-nous, à faire des commentaires pareils? M. Margolin a bien dit que la pédagogie d'Erasme « est éminemment pratique » (p. 41) et voilà ce qui me paraît devoir être souligné: nous trouvons dans le *De pueris* des conseils de bon sens, des réflexions justes et mesurées, mais pourquoi employer des termes comme « profession de foi humaniste » (p. 86), et « autonomie de la culture » (p. 84)? Il est utile d'attirer l'attention sur l'enthousiasme des *humanistes* pour le terme d'*Encyclopédie* (p. 87), et de montrer que la culture nouvelle dont l'idéal se forme vers le début du XVI^e siècle se fonde sur l'étude de la *philologie* et sur la notion du grammairien capable d'avoir des *notions* sur toutes choses: si Erasme employa le terme de *cyclopædia*, Budé *Encyclopedia*, c'est Rabelais qui, le premier, se servit du terme français *Encyclopédie* (voir la reproduction que j'ai donnée de l'édition E de *Pantagruel* [Cambridge: Schoenhof, 1963], p. J.i.ro). A beaucoup de points de vue, on peut comparer Erasme (d'ailleurs souvent appelé le *Voltaire latin*) avec Voltaire, et c'est ce dernier qui dira que l'expression *gens de lettres* répond précisément au mot de *grammairien* (Voltaire, *Oeuvres complètes* [Paris, 1879], vol. 19, pp. 250-251). Voilà ce qu'il faut mettre en pleine lumière (voir mon commentaire de l'édition E de *Pantagruel*, pp. xi-xvi). A ce propos, aussi, et sur les abus de langage quand, aujourd'hui, on se sert des mots *humanisme* et *humaniste*, voir Paul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford, 1964), pp. 147-165, et citons les lignes suivantes: « the literature produced by the humanists is full of significant ideas but [...] there is no single philosophical or

theological idea, let alone any set of ideas, that is common to all Renaissance humanists » (p. 159).

Puis-je dire que, dans la bibliographie que donne M. Margolin (pp. 661-664), je ne trouve pas le titre de l'un des meilleurs ouvrages que l'on ait écrits sur Erasme: Preserved Smith, *Erasmus, A Study of His Life, Ideals, and Place in History* (reprinted 1962, New York)? J'aimerais citer quelques phrases de cet excellent travail: « It is astonishing to us that so little time is given to anything but language. All other subjects were supposed to be taken in incidentally to philology. History was a by-product of Livy, for example, and natural science of Pliny. Indeed, it sometimes seems as if knowledge of any facts at all was mainly valued for the sake of literary allusion » (p. 307).

Remarquons une note de M. Margolin, qui est particulièrement intéressante: « Tout n'est pas à rejeter dans les spéculations de certains grammairiens médiévaux, qui eurent le mérite de découvrir l'existence d'un problème des rapports de la langue et de la structure logique de la pensée » (p. 591, n. 847).

Il me semble devoir faire allusion, ici, aux théories modernes que l'on a émises sur l'enseignement de la grammaire, et à l'influence de la *Grammaire* et de la *Logique* de Port-Royal.

Mais j'aimerais faire une petite correction à propos de « l'expérience tentée en 1517 par le roi Emmanuel de Portugal »; voir mes notes: « Sur le rhinocéros du Cinquième Livre, » *BARD* (1964), p. 96, et « Mentions du rhinocéros par Rabelais, » *LS*, XII, N. 2 (1964), 22-27.

Terminons en disant tout l'intérêt que nous trouvons dans ce savant et remarquable ouvrage de M. Margolin.

MARCEL FRANÇON
Harvard University

CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Claudio BAGNATI, Teresa CIRILLO, Orietta DEL BENE, Italia FESTINO CANNAS, Erilde MELILLO REALI, Wanda ROMANO CARUSO, Giuseppe Carlo ROSSI).

Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, pp. 223.

L'autore stesso pone l'accento sulla singolarità del proprio lavoro, dedicato al fenomeno dell'umorismo. Il Vilas ne traccia un profilo etimologico e filologico fino a giungere alla definizione che di esso dà la « Real Academia Española ». Particolarmente interessante appare la posizione dell'autore nei confronti di uno dei fenomeni umani e letterari più compositi: rifacendosi ad Aristofane e citando l'aragonese Marco Valerio Marziale, Santiago Vilas pone in evidenza i prodromi dell'umorismo europeo e la straordinaria ricchezza della vena umoristica nella letteratura spagnola sin dalle sue prime manifestazioni.

Proprio dalla letteratura spagnola, secondo la teoria dell'autore, l'umorismo si sarebbe diffuso per il resto dell'Europa. Uno dei punti più importanti del lavoro è infatti quello in cui si cerca di dimostrare che non è la letteratura inglese la sorgente di questo genere letterario, come pretendeva Sir William Temple (1628-1699) affermando per la prima volta che lo *humor* è una caratteristica dell'inglese e dell'Inghilterra, esso nasce, invece, da varie componenti proprie di ogni letteratura, e in particolar modo da quella spagnola. L'umorismo non è — sempre nell'opinione dell'autore — prerogativa né del popolo né della letteratura inglese; gli spagnoli, a differenza degli inglesi, non hanno voluto o non sono stati capaci di dare risalto a questo che è un lato vistosissimo della propria personalità letteraria.

L'A. continua nell'analisi del termine e nota come infine l'umorismo sia insito in ogni cosa ed in ognuno; quello che conta è avere la predisposizione a coglierlo e ad estrinsecarlo. Ogni individuo che abbia il senso dell'umorismo è dotato di componenti psicologiche che lo caratterizzano e lo differenziano; inoltre l'umorista, in quanto artista, nasce con questo dono: conoscere sempre da quale prospettiva nasce il proprio umorismo.

La prima parte del lavoro termina con uno schema delle varie categorie dell'umorismo. L'A. sdoppia il concetto di *humor* in umorismo e « umoricità »; il primo avrebbe alla base uno spirito filosofico e poetico, il secondo sarebbe privo di elementi estetico-filosofici, contenendo tutto ciò che non è nell'umorismo. La seconda parte del lavoro è dedicata alla presenza dell'umorismo nel romanzo spagnolo: l'A. traccia qui un panorama dell'umorismo nella letteratura spagnola, illustrando le cause per cui perfino i maggiori letterati sembrano aver quasi temuto l'appellativo di umoristi. Proprio dalla Spagna invece l'umorismo uscirebbe caratterizzato, secondo questo studioso, nei suoi due aspetti fondamentali: l'umorismo cervantino e quello picaresco. L'A. fa seguire, a questo punto, un rapido esame degli scrittori spagnoli nella cui opera si ravvisano elementi umoristici, e fra gli altri il Vilas si sofferma su quattro: Ramón Gómez de la Serna, creatore del romanzo umoristico nel nostro secolo; Wenceslao Fernández Flórez; Camilo José Cela — il tipico rappresentante del romanzo pervaso da un umorismo quasi macabro —; e Álvaro de la Iglesia. Vasta e interessante appare la bibliografia fornita dall'autore, sia per la parte generale che per i singoli scrittori.

C. B.

Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*. (Sevilla 1554).

Trabajo de Seminario bajo la dirección de Frida Weber de Kurlat. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 1968, pp. 581.

La *Recopilación en metro* di Diego Sánchez de Badajoz di cui un « Seminario » tenuto nell'Istituto de Filología y Literaturas Hispánicas « Dr. Amado Alonso » (Università di Buenos Aires) e diretto da Frida Weber de Kurlat dà l'odierna edizione critica è, notoria-

mente, una delle raccolte di « piezas » drammatiche « prelopescas » che ancora non sono state oggetto di uno studio sistematico e organicamente condotto. Tale *Recopilación*, pubblicata a Siviglia nel 1554 a cura di un nipote di Sánchez de Badajoz, è giunta a noi in un unico difettoso esemplare di un'unica edizione che probabilmente, ebbe, per ragioni economiche, una tiratura molto limitata. Di qui vengono i vari problemi e le molte congetture che si prospettano all'editore. Non si ha notizia delle caratteristiche degli originali di cui ci si servì per la stampa; l'unica copia sivigliana presenta, come si è accennato, frequenti deficienze testuali e formali per cui non è sempre possibile distinguere gli errori dovuti all'incompetenza dello stampatore (quasi certamente un andaluso alle prese con un testo estremegno), all'incuria dei revisori, alle incertezze e alle oscillazioni sorte da un criterio di scelta delle norme grafiche estremamente mutevole e, infine, alla inadeguatezza del materiale tipografico. Va però precisato anche che tre delle farse di Sánchez de Badajoz si conservano inoltre in edizioni « sueltas »: di queste, due sono certamente posteriori alla *Recopilación*; per la terza, s.a. s.l., scoperta e pubblicata da Gallardo, la data è fissata da Frida Weber de Kurlat intorno al 1560. E tali edizioni « sueltas » presentano, nei confronti della *Recopilación*, una grafia più colta e una utilizzazione di forme linguistiche più moderne; non mancano notevoli esempi di varianti, omissioni e differenze di significato e di particolari rispetto all'unico esemplare dell'« editio princeps ».

Per una investigazione sull'opera di Sánchez de Badajoz non è di molto aiuto allo studioso un'edizione in facsimile del 1929 che, spesso, date anche le difficoltà presentate dall'originale, restituisce un testo con frequenti e palesi deformazioni. Nell'odierna edizione, la trascrizione è stata fatta con prudenza e cautela seguendo il criterio della conservazione del testo, tranne, naturalmente, nei casi indubbi di errore tipografico, e attuando gli usuali interventi di carattere esplicativo (separazione di parole, uso moderno della punteggiatura ecc.) in modo da offrire una lezione della *Recopilación* valida per ogni ulteriore indagine linguistica e testuale.

È innegabile l'interesse che l'opera drammatica di Sánchez de Badajoz riveste nel contesto della preistoria del grande teatro spagnolo. Le farse, scritte per essere rappresentate nelle chiese, in occasione di festività religiose, toccano spesso il mistero dell'Incarnazione e della Natività o alludono, più o meno direttamente, al

mistero dell'Eucarestia costituendo, in tal modo, un precedente diretto dell'« auto sacramental ».

Sánchez de Badajoz s'ispira ai temi e ai personaggi di Juan del Encina e di Lucas Fernández e, attenendosi al doppio filone dell'ispirazione religiosa e della moraleggiante satira sociale ottiene, in un continuo crescendo, complessi affreschi drammatici, ricchi di tipi e di personaggi, in cui realismo comico, satira ecclesiastica e fervore religioso si congiungono in un insieme dall'impronta schiettamente spagnola. Per le continue allusioni alla realtà sociale contemporanea e al vivere comune quotidiano, le farse appaiono spesso riusciti abbozzi di commedia « costumbrista ».

Il linguaggio vivace, pittoresco, ricco di espressioni popolari aggiunge freschezza e spontaneità al teatro di questo autore che Valbuena Prat, nella sua *Historia del teatro español* giudica, con una punta eccessiva di severità, una degenerazione « muchas veces soez e grosera » dell'opera di Gil Vicente.

T. C.

Vergílio Ferreira, *Alegria breve*, 2ª edição, com o Prefácio da edição francesa por Robert Bréchon, Portugália Editora, Lisboa, Maio de 1969, pp. 333.

La seconda edizione di *Alegria breve* si presenta con una fascetta che annuncia: « Segunda edição » « Prefácio de Robert Bréchon » « Editado em França pela Gallimard ». L'edizione francese, tradotta da Robert Quemserat, viene a consacrare l'odierno romanziere portoghese Vergílio Ferreira come scrittore di fama europea. Il critico R. Bréchon, nella presentazione dell'opera, si riferisce agli scrittori europei che maggior peso hanno avuto nella formazione del Ferreira, e che presentano una problematica analoga alla sua: Malraux, Sartre, Camus, Hesse, Kafka, Dostoievski. Un altro nome noi vorremmo aggiungere alla lista: quello del maggior poeta portoghese moderno: Fernando Pessoa, tanto più importante — ci sembra — perché la relazione linguistica fra i due connazionali è, necessariamente, molto più stretta che non quella fra il Ferreira e gli scrittori appartenenti ad altre letterature. Specialmente per quanto riguarda lo stile, si nota facilmente che il Ferreira è un attento lettore di Pessoa, e quanto ne riecheggia, a volte, certe caratteristiche costruzioni del periodo.

Alegria breve è detto « romanzo lirico »: il tempo vi assume una dimensione meramente psicologica, sottolineata dal simbolismo della neve e del paesaggio invernale di un villaggio abbandonato della « Serra da Estrela », che evoca pure l'altra coordinata dell'esistenza: lo spazio. Il protagonista, un maestro di scuola (tratto autobiografico; Vergílio Ferreira è professore di liceo) rimane ostinatamente, solo, nel villaggio deserto, dopo aver seppellito la moglie morta. E ricorda gli avvenimenti della propria vita, mentre sperimenta nella solitudine assoluta la propria presenza umana, di coscienza che si ascolta e si interroga.

Il romanzo, riprendendo su un piano più evoluto il tema di uno dei romanzi anteriori, *Aparição*, e cioè il tema della rivelazione improvvisa e folgorante dell'esistenza all'uomo (da ciò, crediamo, il titolo *Alegria breve*; la breve gioia dell'intuizione rivelatrice), si struttura intorno a due motivi principali. L'uno è il motivo dell'interrogazione umana, profonda e smarrita, intorno al significato dell'esistenza, che viene espresso emblematicamente dal grido che rompe il silenzio passivo della natura; l'altro è quello del desiderio di continuità da realizzarsi attraverso un figlio-redentore, che dovrà incarnare, finalmente, l'ideale di una perfezione umana angosciosamente perseguito attraverso le generazioni, ma sempre sfuggente, così da dover essere proiettato nel futuro di una fede.

Lo stile, limpido e asciutto, in cui le frasi nominali, brevissime, con frequente ellissi del predicato, sono numerose, costituisce il significativo appropriato per l'espressione del tempo-memoria, o tempo-emozione, come lo chiama il Bréchon, e, contemporaneamente, è indice dell'attenzione di Vergílio Ferreira verso le ricerche linguistiche più recenti del romanzo europeo, in particolare di quello francese. Un merito notevole, a questo proposito, ci pare di dover riconoscere allo stile del Ferreira: l'equilibrio classico, derivante dalla formazione umanistica dell'Autore, che riesce a creare una propria originalità fatta di concisione e di senso della misura, alla quale, come si è detto sopra, appare comunque non estranea la lezione di Fernando Pessoa.

Insomma, Vergílio Ferreira, con questa seconda edizione e traduzione di *Alegria breve*, presenta fuori dei patri confini una voce della letteratura portoghese contemporanea, che ha nel romanzo uno degli aspetti più vitali a detta dei critici, unanimi nel considerare il Ferreira come uno dei romanzieri più dotati ed interessanti

del suo paese. Egli è scrittore anche di vasta cultura, intelligentemente aperto verso il panorama letterario europeo e mondiale, anti-provinciale eppure profondamente radicato nella realtà fisica e psicologica del suo Portogallo, così da giustificare il discorso di quei critici che, come Maria de Lourdes Belchior e il già citato Bréchon, vedono in lui l'erede della grande tradizione narrativa di Eça de Queiroz di Raul Brandão e di Aquilino Ribeiro.

Si tratta di uno scrittore, insomma, che meriterebbe di essere più conosciuto in Italia di quanto attualmente lo sia.

O. D. B.

Obras de Sebastião da Gama. VI. *O segredo é amar*. Edições Ática, Lisboa, 1969, Prefácio de Matilde Rosa Araújo, pp. 344.

Il titolo *O segredo é amar*, tratto da una poesia di Sebastião da Gama, potrebbe, forse, suscitare perplessità in qualche lettore esigente e diffidente, per il tono almeno in apparenza sentimentale. Ma la scrittrice Matilde Rosa Araújo, che fu amica e compagna di studi di questo poeta, morto a soli ventotto anni nel 1952, dichiara di averlo scelto di proposito, come emblema caratteristico della personalità straordinariamente ricca di calore umano e di fraternità di Sebastião da Gama, che nella Prefazione al volume, la cui edizione è stata curata dalla stessa Matilde Rosa Araújo, viene paragonato, suggestivamente, a un Giovanni XXIII « ante litteram ».

La collettanea si compone di prose inedite o poco conosciute: due brevi racconti; pagine di diario e note di viaggio; vari articoli brevi in forma epistolare, scritti dalle località portoghesi in cui il poeta esercitò la sua breve professione di insegnante; i testi, di cui uno incompleto, delle conferenze preparate per la lettura in pubblico; un'introduzione turistica alla zona di Arrábida; e, infine, la tesi di laurea in Lettere: *Apontamentos sobre a poesia social no séc. XIX*.

All'obiezione che si potrebbe sollevare circa l'opportunità di pubblicare « tutto quanto » uno scrittore abbia lasciato, la Araújo risponde che, comunque, nel caso di Sebastião da Gama tale opportunità è giustificata dalla presenza — in ogni pagina e in ogni appunto — del poeta e dell'uomo nella sua interezza, nel suo entusiasmo giovanile, con la sua simpatia umana e con la sua accettazione gioiosa della vita, della cui brevità egli fu vittima cosciente.

Tali prose rivelano al pubblico aspetti della vita quotidiana del poeta, e l'averle pubblicate costituisce un valido contributo per documentarsi su una figura ormai entrata di diritto nella tradizione letteraria del suo paese, oltre che un omaggio alla memoria di un giovane, che lasciò un ricordo indelebile in tutti quelli che lo conobbero personalmente, restando affascinati dalle sue qualità umane ed artistiche.

Mentre l'opera poetica appare caratterizzata da un misticismo naturalista, di ispirazione sincera e istintiva, queste pagine giungono opportune a rivelare un altro aspetto della personalità di Sebastião da Gama, e cioè una notevole acutezza critica, che si esprime in giudizi sicuri senza essere mai aspri né orgogliosi, e che mostrano l'interesse patetico per il mondo umano in cui il poeta vive ed opera. A ciò si accompagna il dono di una prosa viva, luminosa, dalle notazioni rapide e colorite nella semplicità della frase colloquiale, oltre che utile, scorrevole e piacevole. La caratteristica principale del poeta fu sempre, infatti, l'estrema semplicità di stile e di vita, la qual cosa non significa certo povertà di ispirazione, ma è, piuttosto, l'aspetto esteriore che la rettitudine morale, la bontà, il sentimento di fratellanza universale e la chiarezza di idee assumono in questo poeta.

Le stesse prose di viaggio, sempre facili da cadere nell'oleografia o nel folclorismo turistico spicciolo, sono tenute da Sebastião a un notevole livello artistico per la semplicità lirica con cui egli sente e trasmette gratitudine quasi francescana di fronte alle meraviglie della natura e alla possibilità di goderle, e per il calore di affetto e di comprensione attraverso cui è visto il genere umano. In particolar modo il poeta riconosce nella gente semplice ed umile i propri simili e i propri fratelli, dei quali, in spirito di umiltà, non si arroga il diritto d'essere maestro.

Vivo fu l'interesse di Sebastião anche verso i problemi sociali; ce lo dimostra la tesi di laurea qui riprodotta, che costituisce un documento importante per lo studio dell'evoluzione del pensiero di questo poeta, nonché per la modernità attualissima del titolo scelto, che, nonostante la modestia della denominazione « Appunti », è trattato con serietà e competenza, e anche con una certa autonomia di giudizio, tanto apprezzabile in quanto si tratta di una tesi di laurea, ossia la prima o una delle prime occasioni di ricerca critica del poeta giovanissimo.

O. D. B.

Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*. Genève, Librairie Droz, 1968, pp. 650.

Solo considerando che l'ansia di ricerca per la poesia personale del pentimento nella letteratura francese medievale dalle origini al 1230 è davvero grande in Jean-Charles Payen, il lettore riesce a spiegarsi come mai l'autore sia stato capace di dedicare al tema ben 650 pagine, di cui 25 di bibliografia ragionata, ben curata e aggiornata, e 25 riguardanti un indice dei termini aventi rapporto con il motivo del pentimento e un indice dei critici, degli editori, degli storici, dei teologi e filosofi moderni citati nell'opera.

In verità ci troviamo di fronte a un argomento che sembrava essere stato trattato in sintesi da studiosi precedenti, senza che però le loro conclusioni poggiassero su un'analisi esauriente dei testi inquadrati nella civiltà che li espresse. E l'aspetto più nuovo del lavoro del Payen è proprio la rassegna sistematica di tutti i documenti letterari del periodo sopra citato in cui appare questo tema; l'autore vi si è dedicato con ricchezza di informazione e con metodo sicuro, collazionando tutto il materiale disponibile e non formulando giudizi a priori.

Il cenno forzatamente rapido che si può dare qui, di un siffatto lavoro di carattere filologico e storiografico ad un tempo, intende sollecitarne la lettura diretta e approfondita; già il richiamo agli aspetti fenomenici del pentimento presi in considerazione nel lavoro, alla bibliografia e all'indice basti per dare una idea dell'impostazione scientifica dell'opera e della cultura dell'autore.

Il lavoro comincia con uno studio sulle varie dottrine della penitenza nei secoli XII e XIII; passa poi a trattare dei rimorsi e del pentimento nell'antichità, del problema del male nel mondo greco-latino, del pentimento nella Chiesa primitiva, delle varie forme di penitenza (pellegrinaggi e crociate), della riforma gregoriana, del « contrizionismo » e dei penitenziali. E l'autore, entrando nel vivo dell'argomento, attrae l'interesse del lettore trattando dell'aspetto fenomenico del motivo del pentimento nei grandi testi letterari dell'epoca romanica e dell'età gotica; sono così analizzati i testi agiografici, le « chansons de geste » (fra le quali sono state trattate, in particolar modo, la « geste de Roland » e quella di « Guillaume » e le loro versioni successive), l'epopea della « démesure », l'epopea

del « contrizionismo », il pentimento nelle opere liriche e romanzesche, i trovatori e i trovieri, la poesia lirica d'« oc » e d'« oil », le « chansons de toile », i romanzi antichi e i « lais » di Maria di Francia. Particolare cura è rivolta all'analisi di *Tristan et Yseut* di Béroul e di Thomas e alle opere di Chrétien de Troyes.

Scopo precipuo dell'autore appare quello di discernere, nell'immensa congerie di materiale da lui esaminato sull'argomento, quando si tratti di pseudo pentimento e quando invece esso è il rimpianto sincero di un passato che si condanna e che si vuol riscattare con una condotta migliore. La sua inchiesta però ha un esito quasi sempre negativo: il pentimento veramente sincero appare raro; comincia a comparire solo in Chrétien de Troyes in modo relativamente frequente e diventa via via « grand thème » solo in *Yvain*, senza peraltro approdare ancora a una salvezza spirituale. Alla fine, questa disamina così vasta e circostanziata — che l'autore si augura modestamente che non sia inutile — risulta di specifica importanza per la conoscenza graduale e sempre migliore del « motif » o, meglio, del « thème » del pentimento. Infatti si arriva alla constatazione che tale sentimento è effettivo nella poesia personale della conversione e della penitenza con Jean Bodel, Adam de la Halle e Rutebeuf, che il Payen giudica particolarmente utili alla sua indagine in quanto solo essi esprimono il « repentir le plus sincère et le plus vrai ».

Nella valutazione complessiva del lavoro il lettore può anche avere l'impressione di una non sempre equa distribuzione della ricerca e della valutazione.

Posti rapidamente in rilievo gli aspetti molto positivi e utili dell'indagine condotta dall'autore, va però anche detto che il lettore, alla fine del libro, resta alquanto sorpreso per una certa rapida valutazione della materia trattata di solito così ampiamente, e resta con l'impressione che all'autore sarebbe stato possibile e opportuno valersi con maggiore respiro dell'analisi condotta, tanto più che ciò avrebbe senz'altro contribuito a dare maggiore completezza allo studio.

Comunque degna di nota, per le ricerche future sull'argomento, appare la conclusione a cui arriva l'autore: che cioè oltre il periodo da lui esaminato non c'è ombra di pentimento, e che quindi l'indagine da lui svolta è valida solo per il suddetto periodo in quanto

«l'âge d'or du repentir» è chiusa per sempre e anche la letteratura moderna e contemporanea, fatte alcune eccezioni, è ad esso estranea.

I. F. C.

António José Saraiva, *Inquisição e Cristãos-novos*. Porto, Editorial Inova, 1a. ed. Fevereiro 1969, 3a. ed. Julho 1969, pp. 319.

Prima nel volume *A Inquisição portuguesa* (1a. ed. 1956, 3a. ed. fuori commercio 1965), poi nella voce *Cristãos-novos* del *Dicionário de História de Portugal* (I vol., Lisboa 1963) e in altre pagine pubblicate in Francia nel 1967, il Saraiva aveva ripreso il problema dell'inserimento — e delle ricorrenti persecuzioni — degli ebrei convertiti nella nazione portoghese, in una chiave interpretativa assai più disincantata di quella consueta alla storiografia dominante.

Nel lavoro qui segnalato l'autore ritorna ampiamente sul tema, spostando con evidenza la propria attenzione dalle componenti religiose ed emozionali ai fattori economico-sociali che avrebbero presieduto all'assorbimento degli ebrei — forza significativa e polivalente nel Cinquecento portoghese — e all'azione, nei loro confronti, del Tribunale del Sant'Uffizio. Perché, nel 1536, Dom João accettò, anzi caldeggiò, l'introduzione del Tribunale inquisitorio, destinato a danneggiare in ogni modo la minoranza d'origine giudaica? E, più in generale, quali linee di fondo presenta la politica portoghese dal Cinque al Settecento rispetto ad un gruppo, come i *crístãos-novos*, culturalmente omogeneo — tutto sommato — con la borghesia mercantile lusitana? La risposta del Saraiva si sviluppa in una ricostruzione chiara e minuziosa di tre secoli di storia interna del Portogallo.

Alle soglie del XVI secolo Dom Manuel — bisognoso di mezzi e di materiale umano qualificato per la propria politica di espansione — favorisce l'entrata degli ebrei profughi dalla Spagna, inglobandoli con conversioni massicce e non di rado forzate nel contesto della nazione. Ma quarant'anni dopo la situazione economica della corona è mutata: la borghesia, dove i *crístãos-novos* sono più fortemente rappresentati, se da un lato favorisce coi traffici lo sfruttamento delle ricchezze oltremarine anche a beneficio regio, costituisce d'altra parte un grosso centro concorrenziale nei confronti del potere monarchico e della vecchia nobiltà, ancorata alle strutture della

proprietà terriera. Nasce di qui l'esigenza, per il Saraiva solo occasionalmente legata al fanatismo religioso di Dom João III, di neutralizzare una classe troppo attiva, e ne viene il successivo scatenarsi dei processi inquisitoriali, dove i convertiti sono invariabilmente accusati di praticare ancora segretamente la religione d'origine.

La persecuzione legalizzata offrì alla corona benefici finanziari immediati, ma depauperò l'economia e la cultura portoghese in modo profondo e irrimediabile, prolungandosi sin quasi alla metà del Settecento. Solo alla presa del potere da parte del Marchese di Pombal, interprete del predominio ormai indiscusso della borghesia, il pogrom cessa nella maniera più vistosa, con la completa distruzione dei registri dove i *crístãos-novos* erano schedati e discriminati.

Il volume del Saraiva, che ha singolarmente raggiunto tirature da *best seller* (tre edizioni in cinque mesi), ha provocato reazioni vivaci e certamente significative nel mondo portoghese. La critiche gli sono venute da due versanti: da un lato l'autore è stato velatamente accusato di eccessiva fiducia nel metodo storico-materialistico, dall'altro gli è stata rimproverata la giustapposizione talora meccanica di una metodologia a fatti e contesti che meritavano posizioni anche più articolate.

Comunque, pure si debba convenire che l'opera, sorta da scritti più sintetici, non si sottrae a semplificazioni eccessive — per esempio nella riduzione della tragedia ebraica a fenomeni legati soprattutto a interessi di vertice —, non le si può disconoscere la fecondità delle ipotesi di lavoro e della documentazione.

E. M. R.

Ulla M. Trullemans, *Huellas de la picaresca en Portugal*. Instituto Ibero-Americano, Gotemburgo, Suecia. Madrid 1968, pp. 255.

La mancata presenza del genere picaresco nella letteratura portoghese è da lungo tempo considerata come uno degli elementi di maggiore differenziazione rispetto a quella spagnola. L'impossibilità da parte degli scrittori lusitani di costruire, o ricostruire, artisticamente il carattere del «pícaro» e il clima in cui egli si muove è stata diversamente giustificata: così il Braga indicava come causa determinante la disparità di condizioni sociali fra le due nazioni,

ed Hernâni Cidade ha sottolineato la differente condizione storica in cui si trovava rispetto alla Spagna il Portogallo all'epoca della grande fioritura del genere, dalla metà del XVI alla fine del XVII secolo.

Una visione più articolata del problema (la ricerca di un gusto picaresco in opere strutturalmente non classificabili in tale filone) ha indotto d'altra parte a vedere in vari lavori elementi propri del *Lazarillo*, del *Guzmán de Alfarache*, del *Buscón* e della lunga serie di *novelas* castigliane che rientrano nella stessa specie letteraria. Mentre Fidelino de Figueiredo ha fissato l'attenzione sul *Diabinho da mão furada* (XVIII sec.) attribuito ad António José da Silva, Aubrey Bell e G. C. Rossi si sono soffermati sulla seicentesca *Arte de Furtar* (ancora anonima) e J. do Prado Coelho, nella prima edizione del suo *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* (1959), oltre al ricordato *Diabinho*, rilevava « o espírito » picaresco negli *Apólogos Dialogais* di Francisco Manuel de Melo (XVII sec.), già segnalati in tal senso dal Saraiva, nelle brasiliane *Memórias dum Sargento de Milícias* di Manuel António de Almeida (1852) e nell'opera del romanziere del nostro secolo Aquilino Ribeiro.

António Saraiva, dal canto suo, ha sottolineato per primo il carattere picaresco degli *Apólogos Dialogais* e ha definito in parecchie occasioni (l'ultima, più importante, del 1962) la *Peregrinação* di Fernão Mendes Pinto come l'unica opera portoghese che possa definirsi, in certo senso, una « novela picaresca ».

Partendo da questa breve rassegna delle posizioni della critica lusitana e lusitanista, la Trullemans cerca al contrario di dimostrare la quasi assoluta impermeabilità degli scrittori portoghesi allo spirito del filone narrativo esaminato, pur rilevandone tracce già nelle medievali *Cantigas de escárnio* e nelle opere del cinquecentesco Gil Vicente. La studiosa si serve, in modo piuttosto restrittivo, delle tesi espresse da Alberto del Monte (in *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, del '57) — che riconosce nel *Lazarillo*, nel *Guzmán* e nel *Buscón* gli unici esempi compiuti del genere —, e su questa base respinge il carattere picaresco delle succitate opere portoghesi.

Ci sembra però che l'autrice sia incorsa in un errore di prospettiva, anche, o soprattutto, nei confronti dell'*Itinerario* di A. del Monte: per lei il genere e il gusto picaresco deriverebbero soltanto dalla « tradición literaria », e non avrebbero molto a che fare con gli eventi e i condizionamenti economico-sociali del paese in cui nascono e si sviluppano.

Con questa duplice limitazione (l'assoluta chiusura a tre opere della produzione e il suo preteso carattere solo letterario) l'esclusione dell'esistenza di un filone picaresco in Portogallo diviene naturale: gli *Apólogos* sarebbero solo una satira, come l'*Arte de Furtar* (a cui però l'autrice riconosce elementi picareschi, a causa dei brani tratti quasi alla lettera dal *Lazarillo*); il *Diabinho* sarebbe un trattato sul libero arbitrio; e l'unica opera lusitana da prendere in considerazione sarebbe la terza parte del *Guzmán* (che però è scritta in spagnolo e nata in seno alla tradizione letteraria di Castiglia).

Particolarmente negativa appare la posizione rispetto alla *Peregrinação*: l'opera sarebbe soltanto un composito racconto di viaggi, letterariamente derivato dai romanzi di cavalleria e dalle varie relazioni scientifiche e marinare fiorite in Portogallo nel periodo successivo alle scoperte oltremarine.

Appare chiaro che, anche in questo caso, l'autrice rifiuta la possibilità di collegare la produzione picaresca a fenomeni sociali; e a tale restrizione nel definire il genere letterario si aggiunge in questo caso l'esame — e la conoscenza — piuttosto parziale della voluminosa opera di Fernão Mendes Pinto. Ci sembra infatti che una lettura più approfondita sia della *Peregrinação* (dove lo spirito del « pícaro » è insopprimibile negli episodi dov'è protagonista l'autore stesso, e in quelli dove agisce il suo *alter ego* António de Faria), sia degli studi di A. Saraiva sull'argomento (il critico portoghese ribadisce più volte la propria convinzione che l'opera sia *anche* una novella picaresca) avrebbero evitato alla Trullemans affermazioni che appaiono troppo categoriche e demolitrici.

Ed è sintomatico che lo stesso Prado Coelho, nella seconda edizione ancora in corso del suo *Dicionário das Literaturas*, pur dando risalto nella bibliografia della voce *picaresco* al volume della studiosa svedese, abbia aggiunto fra gli esempi del genere proprio la *Peregrinação*, definendo come « picaresco » il suo « tecido de peripécias ». Se le opere castigliane del filone differiscono tanto fra loro nello spirito e nella struttura, non sarebbe a nostro avviso azzardato guardare all'opera del Mendes Pinto come all'unico esempio — più o meno coevo al *Lazarillo* e al *Guzmán* — di una picaresca portoghese, ben caratterizzata per la peculiarità dell'ambiente esotico fornito dalle conquiste oltremarine.

Il discorso sulle opere più tarde in cui si è voluto intravedere il volto del « pícaro » assumerebbe invece altro tono e altre dire-

zioni; modernamente, come dice il del Monte, questo volto «è divenuto una mobile ombra tramite le varie interpretazioni e fraintendimenti e sovrapposizioni...».

E. M. R.

Gabriel García Márquez, *Los funerales de la mamá grande*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, pp. 146.

Gabriel García Márquez è senza dubbio, tra gli scrittori contemporanei colombiani uno non solo dei più noti ma dei più rappresentativi. Nato ad Aracataca, nei pressi di Santa Marta, nel 1928 lo scrittore si interessò ben presto dei problemi dei miserabili «campesinos» della regione nativa che, ricca una volta di piantagioni di banani, subì un brusco tracollo economico dopo il ritiro di ingenti capitali nordamericani.

Con un sottile spirito analitico lo scrittore tenta, nei racconti in esame, di cogliere e di valorizzare gli elementi umani e spirituali del suo popolo sconcertato e oppresso dalla miseria e dalla disperazione, facendo risaltare soprattutto la lotta che quegli uomini devono sostenere quotidianamente con gli elementi atmosferici in un paese dove, come del resto in tutto il Sudamerica, il ritmo delle stagioni non ha un andamento regolare come in Europa, per cui l'uomo è continuamente schiavo dei capricci della natura.

Los funerales de la mamá grande, che dà il titolo al libro in esame, è forse il più bello di tutti i racconti contenuti nel volumetto. La loro tematica è la stessa: il tropico «disincantato», l'uomo nel suo vivere quotidiano, i fatti di un paese piccolo dove la vita scorre lenta e monotona senza che succeda mai niente di nuovo, dove il tempo e il progresso si sono fermati, dove si sente quasi l'eco rabbiosa del naufragio di certi stati d'animo: l'amore, la fedeltà, la lealtà, la paura e infine l'odio, sentimenti che sembrano prolungarsi anche al di là della vita.

In queste pagine G. García Márquez non solo si inserisce e continua la tradizione novellistica del paesaggismo americano, ma la porta all'apogeo ricorrendo a nuovi mezzi di espressione, per esempio con l'eccezionale efficacia nell'evocare la presenza fisica del calore intenso che costituisce la piaga di questa regione dove l'essere umano viene spossato e anche distrutto dalla feroce aggressività del paesaggio.

Quello che comunque costituisce la caratteristica precipua delle opere del nostro autore non è forse tanto la selva, quanto quell'insieme di miseria che costituisce Macondo, col suo municipio, la sua parrocchia, una sala di bigliardi, una pista da ballo e un agglomerato di tetti di zinco.

La prosa di G. G. Márquez, in questi racconti e soprattutto in *La prodigiosa tarde de Baltazar*, è di una impressionante ricchezza; e l'autore dimostra di aver saputo scegliere il genere letterario che meglio si accorda alle sue intenzioni e ai temi che tratta, inserendosi in tal modo nella narrativa del racconto e del romanzo breve, che appaiono essere preferiti dagli scrittori sudamericani, tesi a cogliere l'essenza della vita socialmente disorganizzata e convulsa dei loro popoli.

In questo senso lo scrittore è sempre presente nei suoi racconti, che si collocano sulla linea direttrice di quel realismo che è comune a tanti altri scrittori latinoamericani.

Anche in questi racconti sono evidenti le caratteristiche dello stile del Márquez: propensione al grottesco, come in *Los funerales de la mamá grande*; sobrietà narrativa, come in *La siesta del martes*; straordinaria precisione di linguaggio, spiccato senso del comico e del tragico, della sofferenza e dell'ingiustizia, soprattutto in *En este pueblo no hay ladrones*.

Ma ciò che più risalta è il raro dono del narratore di cogliere recondite vibrazioni atmosferiche, di presentare descrizioni di ambienti così realistiche che a volte il lettore si ritrova quasi ad asciugarsi il sudore della fronte o a scrollarsi la polvere delle «carreteras».

W. R. C.

Pedro Calderón de la Barca, *No hay que creer ni en la verdad*. Edición y estudio de Václav Černý. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la Revista «Segismundo», I, 1968, pp. 160.

Come tante altre riviste, «Segismundo», la «revista hispánica de teatro» che esce dal 1965 (ha pubblicato finora 6 fascicoli) per iniziativa dell'Istituto Miguel de Cervantes del madrileno C. S. I. C., ha dato luogo a una collana di studi che affiancano il periodico — studi che c'è da presumere saranno tutti di teatro —, della quale

collana è presentato ora il primo volume. E non si poteva fare scelta migliore per darle inizio: si tratta infatti della prima edizione di una commedia manoscritta, trovata dallo specialista cecoslovacco del barocco Václav Černý, nella biblioteca di Mladá Vožice. Nella stessa biblioteca il suddetto studioso aveva rintracciato anni fa, e pubblicato a Praga (nel 1963, per conto dell'Accademia Cecoslovacca di Scienze), la commedia perduta di Calderón *El granduque de Gandía*. Egli attribuisce ora senz'altro a Calderón la sua nuova scoperta, il cui manoscritto è anonimo, e la identifica con quella citata da Calderón come la penultima delle proprie commedie non stampate nella lista del 1680 col titolo di *Certamen de amor y celos*.

Per tali due motivi, l'attribuzione a Calderón e l'identificazione della commedia, ci si accinge a leggere con naturale e vivo interesse le pagine introduttive di questo studioso. Ma esse suscitano un'impressione particolare, e per un duplice motivo: primo, per il convincimento, che ne viene, che la commedia è senza dubbio di Calderón e che l'identificazione è difficilmente discutibile; secondo, per la conclusione, a cui si arriva, che ci si trova in presenza di uno studioso la cui familiarità con la personalità di Calderón, negli spiriti e nelle forme della sua opera teatrale, è eccezionale, come è eccezionalmente ferrea la logica con cui egli svolge la propria indagine e le proprie considerazioni. La disamina che egli compie del testo da lui scoperto si spinge tanto avanti da far apparire fondata anche la supposizione, difficilissima da avanzare, della data probabile di composizione della commedia (1649); ma quello che più colpisce, in tale disamina, è l'assommarsi degli elementi con cui l'autore fissa le caratteristiche tecniche e psicologiche dell'arte calderoniana (si veda soprattutto, al riguardo, il paragrafo *Los lances de Calderón*, con l'elenco documentatissimo, e che giunge rigorosamente dall'analisi alla sintesi, di dieci fattori peculiari), per affermare che è calderoniana la commedia in esame. È da notarsi ancora la difficoltà sostenuta dallo studioso a Praga a causa della scarsità di materiale adeguato per lavori così impegnativi — difficoltà a cui egli fa cenno senza minimamente avere l'aria di servirsene per una « *captatio benevolentiae* » —: e si conclude, a ragion veduta, che ci si trova davanti a uno degli studiosi più degni di attenzione che abbia avuto la letteratura critica intorno al grande drammaturgo spagnolo.

G. C. R.

Friedrich Schürr, *Erlebnis - Sinnbild - Mythos. Wege der Sinndeutung romanischer Dichtung*. Bern und München, Francke Verlag, 1968, pp. 334.

Il titolo, già esso stesso saldamente inquadrato nella rigorosa formazione mentale di uno dei più noti studiosi di lingua tedesca del campo romanzo, l'austriaco Friedrich Schürr, è a sua volta ulteriormente chiarito con l'immane « *Einleitung* », alla luce dell'esigenza, espressa dallo storico Gerhard Ritter — di cui lo Schürr si serve —, del passaggio dal disordine delle cose all'ordine dell'interpretazione di esse: « *Wahrheit ist im Bereich der sogenannten Geisteswissenschaften, das heisst vor allem der historischen Wissenschaften (im weitesten Sinn), immer und überall Sinndeutung: sinnvolle Ordnung eines zunächst sinnlos, das heisst unverständlich erscheinenden Tatsachenchaos...* ». Confortato da questa convinzione, lo studioso dichiara preliminarmente, a sua volta, l'analogia di situazione, del critico di letteratura nei riguardi della creazione letteraria, con la situazione dell'attore nei riguardi del personaggio che interpreta: « *Sinndeutung im Bereich der Literaturwissenschaft ist also Nachvollzug des schöpferischen Erlebnisses, wie es im dichterischen Sinnbild erscheint, durch einen kongenialen Kritiker, ähnlich der Mimesis der vom Schauspieler erlebten Rolle* ».

Applicato questo concetto — sia del creatore d'arte che dell'interprete della sua creazione — a tutti i livelli, cioè affermato — sulla scia di un altro pensatore, Joseph Moreau —, che esercita « *attività creatrice* » non solo l'uomo di genio, ma « *quiconque, en parlant ou en écrivant, s'efforce d'exprimer avec précision ce qu'il veut dire fait, dans un domaine peut-être modeste, l'expérience de l'activité créatrice* », lo Schürr espone con rapida chiarezza le proprie teorie sulla poesia e su quella che noi potremmo chiamare la co-vivenza di essa con le circostanze in cui l'artista vive e crea, intelligentemente allargando il discorso, s'intende, sulla proiezione dell'opera d'arte nel tempo, e sul variare delle luce che l'evolversi delle cose proietta sull'opera d'arte stessa (e, per contrapposto, sul variare dei riflessi che essa segna sulle cose che, nel tempo, ne prendono conoscenza e coscienza). Il tutto è pensato e detto alla luce, s'intende ancora, della libertà dell'arte e dell'artista (libertà nel senso assoluto di poter esprimere tutto quello che sente dovunque egli si trovi), senza la quale l'artista non è quello che vorrebbe e potrebbe essere: nel qual caso naturalmente il discorso non avrebbe più ragione di essere.

Alla luce di queste premesse lo Schürr ci offre nel volume una ricca raccolta di saggi che geograficamente abbracciano tutto il mondo romanzo europeo dal Portogallo alla Romania, e cronologicamente tutto l'arco di tempo in cui esso si è prodotto, da *Os Lusíadas* di Luís de Camões alla raccolta lirica *Drumuri prin furtună* del poeta rumeno Aron Cotruş (recentemente morto in esilio negli Stati Uniti), dai *Lais* di Maria di Francia ai poeti dialettali dell'Italia d'oggi. E poiché ci vien fatto di accennare a questi, mette conto di ricordare, sottolineandolo, che lo Schürr, nella preparazione e nell'ampiezza di orizzonti che sono spesso caratteristiche dei romanisti tedeschi, ha una sicura conoscenza e una rara familiarità con la situazione umana e letteraria dell'Italia attraverso i secoli, familiarità documentata ancora una volta in molti dei saggi di questo volume, scritti sui più disparati argomenti italiani, in un italiano eccezionalmente sicuro di sé: Dante, Petrarca (*Petrarca - uomo moderno?*), Boccaccio, Santa Caterina da Siena, Ariosto, Machiavelli (*Don Quijote und Machiavelli*), e un «excursus» su *Poesia dialettale e letteratura nazionale*, interessantissima visione d'insieme da Ciullo d'Alcamo a Porta - Belli - Fucini - Testoni - Pascarella - Trilussa - ... e Spallicci.

Ma si falserebbe la proporzione — e il suo valore — degli interessi culturali che lo Schürr dimostra anche in questa raccolta, se non si sottolineasse almeno anche il suo particolare interessamento e la sua rara, e ben nota, competenza sul mondo di lingua spagnola, in particolar modo su Cervantes e su Unamuno, ai quali ha dedicato precedentemente altri saggi e volumi, ben conosciuti dagli studiosi per l'originalità di formulazione di problemi e per la ricchezza di opinioni convincenti. E non si darebbe un'idea neppure sommaria del significato del volume se non si facesse cenno ai propositi e alla capacità dello Schürr, di rompere le barriere cronologiche e semantiche delle terminologie letterarie d'uso, come si può avvertire già dai titoli dei due saggi *Barock im Trecento. Zur seelischen Deutung «barocker» Züge bei Boccaccio, Petrarca und der heiligen Katharina von Siena* e *Romantische Ironie und «Saudade» in den «Lusiaden»*.

G. C. R.

NECROLOGI

Nello scorso novembre è morto, a cinquantotto anni, lo scrittore portoghese António Alves Redol. Per comodità di classificazione gli si era da tempo attribuita l'etichetta di padre del neorealismo nel suo Paese, e il suo primo romanzo (*Gaibéus*, del '39) è comunemente considerato il capostipite di tale genere letterario.

Ma neorealista il Redol poteva essere solo entro i limiti impostigli da una mancata elaborazione personale di carattere estetico e filosofico: e neorealista egli fu soprattutto per la sofferta emozione con cui guardava ai problemi della miseria nelle classi più umili e a lui più note.

Nella sua opera narrativa, dopo i primi romanzi tutti incentrati in un Ribatejo miserabile e amato e quelli del ciclo detto 'del vino di Porto', il discorso si è andato gradatamente ampliando: con *Olhos de Água*, del '54, vengono posti in disparte gli elementi agricolo-sociali; in *A barca dos sete lemes* ('58) si passa dal Ribatejo alla Francia di Pétain, con implicazioni storiche di varia natura; *O cavalo espantado*, del '60, è dedicato alla posizione del Portogallo nell'ambito del secondo conflitto mondiale. Infine con *Barranco de cegos*, del '61, e *O muro branco*, del '66, l'autore raggiunge un felice equilibrio fra la tematica locale e i problemi più universali del vivere.

Un altro aspetto notevole della sua attività, accanto ai saggi etnografici e alla letteratura dedicata all'infanzia, è costituito dal teatro, dove appare altrettanto evidente il passaggio da un ristretto populismo (si veda *Forja*, del '42, e *Maria Emilia*, del '46) a una visione umana e letteraria più aperta e meno immediata, soprattutto in *O destino morreu de repente*, del '67, e nella più recente e ancora inedita *Fronteira fechada*. Su quest'ultima opera uscirà prossima-

mente negli « Annali » uno studio di Nicola di Landa, che si è laureato da poco con una tesi sul Redol, e a cui l'autore aveva offerto qualche mese fa il dattiloscritto del primo atto.

E. M. R.

Un'altra perdita della letteratura portoghese — perdita particolarmente grave — è stata la recentissima scomparsa di José Régio (pseudonimo di José Maria dos Reis Pereira) che, nato il 17 settembre 1901 a Vila do Conde, vi è deceduto il 22 dicembre scorso. Tra i fondatori (1927) della rivista « Presença », che notoriamente rappresentò la seconda fase dell'esperienza futurista portoghese (fase di importanza determinante per l'allargamento degli orizzonti culturali e critici di quel paese), il Régio ne fu senz'altro il principale animatore, svolgendo una fecondissima attività sia di prosatore — di narratore oltre che di critico — sia di poeta — lirico e drammatico —. Pronto a cogliere le esperienze letterarie del momento, locali e universali, ma allo stesso tempo dotato di caratteristiche proprie, José Régio ha meritato l'interesse e l'apprezzamento di cui la sua opera è stata oggetto, nel suo svolgersi, da parte dei lettori, dei letterati e dei critici.

Al centro dei suoi temi, validi sia nell'ispirazione che nella realizzazione d'arte, sono quelli della solitudine interiore, del contrasto fra la ragione e il sentimento, del conflitto fra lo spirito e la materia: particolarmente acuto appare quest'ultimo in talune delle sue opere teatrali, come in *Jacob e o Anjo*, di cui esiste traduzione italiana (si veda G. C. Rossi, *Teatro portoghese e brasiliano*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1956, alle pagine 267-363).

L'autore della presente nota, al leggere, in Lisbona, nel giorno della scomparsa di José Régio, in uno dei primi fascicoli di « Presença », del 1927, le pagine da lui dedicate ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, ha avuto occasione ancora una volta di ricevere conferma delle doti critiche di quello scrittore, applicate stavolta a un grande italiano, dall'intuizione che egli dimostra — rara in quegli anni nel mondo, rarissima in Italia — della complessità e genialità di valori umani e artistici di Pirandello, che solo più tardi sarebbero stati compresi e proclamati.

G. C. R.