

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE  
ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

a cura di Giuseppe Carlo Rossi e Giuseppe E. Sansone

XIV, 2

Luglio 1972

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
David M. Gitlitz, <i>Cervantes y la poesía encomiástica</i> . . . . .	191
Erilde Melillo Reali, <i>Una lettura di Manuel Alegre</i> . . . . .	219
Nivea Melani, <i>Di Giovanni Paolo Marana e del suo « Esploratore turco » (o della cristallizzazione di una « fonte »)</i> . . . . .	287
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alfredo Bonadeo, <i>Poverty in the Society of « I Malavoglia »</i> . . . . .	321
Yves Giraud, <i>Clément Marot et les amours d'Anne</i> , MEMBRA DISJECTA d'un « canzoniere » . . . . .	337
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora due traduzioni settecentesche portoghesi dal Metastasio</i> . . . . .	367
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Erilde Melillo Reali) . . . . .	383
<i>Congressi</i> . . . . .	391
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	393
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	411

Gli studiosi che intendano proporre lavori per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le « norme per i collaboratori ». I collaboratori riceveranno 30 estratti del proprio lavoro.

CERVANTES Y LA POESÍA ENCOMIÁSTICA

I. *El género: poesía encomiástica.*

Durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII se puso de moda en España e Italia la composición de catálogos poéticos en alabanza de autores contemporáneos. El género resultante, la poesía encomiástica, merece la atención del investigador de fenómenos renacentistas, y especialmente del cervantista, ya que Cervantes compuso dos poemas de este género. El primero, el *Canto de Callope*, es una imitación estereotipada y estéril de varios poemas anteriores, mientras que en el segundo, el *Viaje del Parnaso*, los tópicos y las características de tales obras se cervantizan de tal modo que el poema sobrepasa los límites naturales del género.

Sigue una lista de los principales poemas encomiásticos:

- 1543 Juan Boscán, Rima CXXXV, *En el lumbroso y fértil Oriente*; octavas; cita a ocho poetas castellanos <sup>1</sup>.
- 1555 Nicolás de Espinosa, *Segunda parte de Orlando*; octavas <sup>2</sup>.
- 1557 Gregorio Hernández de Velasco, *El parto de la Virgen*; octavas; treinta y tres poetas <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Juan Boscán, *Obras poéticas*, ed. crit., Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957. López de Sedano dice que Boscán « copió y imitó del Bembo » estas estancias. *Parnaso español*, Madrid, 1774, V. VIII, p. xxxv.

<sup>2</sup> Citado por Rafael Ferreres en su introducción a la *Diana enamorada* de Gil Polo, Clásicos Castellanos, Madrid, 1962, p. xxx.

<sup>3</sup> « El parto de la Virgen, poema heroyco de Jacobo Sannazaro, traducido por el doctor Gregorio Hernández de Velasco », en López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1771, V. V, pp. 68-182. López de Sedano sugiere que Her-

- 1564 Gaspar Gil Polo, *Canto del Turia* (dentro de la *Diana enamorada*); octavas; treinta y nueve poetas <sup>4</sup>.
- 1566 Luis Zapata, *El Carlo famoso* (canto XXXVIII); octavas; veintiocho poetas <sup>5</sup>.
- 1582 Cesare Caporali, *Viaggio in Parnaso*; tercetos; cuarenta y cuatro poetas <sup>6</sup>.
- 1585 Juan de la Cueva, *Viaje de Sannio* (libro V); octavas; veintiún poetas <sup>7</sup>.
- 1585 Miguel de Cervantes, *Canto de Calíope* (dentro de *La Galatea*); octavas; cien poetas <sup>8</sup>.
- 1591 Vicente Espinel, *La casa de la memoria*; octavas; diecinueve poetas <sup>9</sup>.

nández sobrepasa a Sannazaro en los «adornos» originales que añadió al final del poema, «particularmente en el Parergon... donde hace aquella enumeración y catálogo de los Sabios y Poetas ilustres Toledanos». Justo de Sancha, en el tomo 35 de la BAE, p. 314b, indica ediciones de Toledo, 1554, y Madrid, 1569, mientras *La Enciclopedia universal ilustrada* afirma su fecha en 1557.

<sup>4</sup> Ed. Rafael Ferreres, Clásicos Castellanos, Madrid, 1962, pp. 144-172. López de Sedano considera que dentro del género este poema «es el más antiguo que conocemos desde los tiempos de la renovación de nuestra poesía» y que es más estimable por esta razón «que por el mérito y la calidad del estilo». *Parnaso español*, V. VIII, p. xxx.

<sup>5</sup> En López de Sedano, *Parnaso español*, V. VIII, pp. 329-334. Entre los poemas tempranos del género José Toribio Medina parece dar máxima importancia a éste: «vino a dar la norma a los que siguieron la misma práctica en todos sus detalles, y especialmente al agrupar al lado de figuras de primera importancia otras completamente secundarias». «Escritores americanos celebrados por Cervantes en el 'Canto de Calíope'», *Estudios cervantinos*, Santiago de Chile, 1925, p. 457.

<sup>6</sup> En Carlo Caporali, *Rime di Cesare Caporali Perugino, Diligentemente correte, colle osservazioni de Carlo Caporali*, Perugia, 1770, pp. 336-402. Aunque poema italiano, se incluye por ser fuente confesada del *Viaje del Parnaso*.

<sup>7</sup> En Fredrik A. Wulff, *Poemes inédits de Juan de la Cueva*, Lund, 1887. José Toribio Medina afirma que «sólo llegó a imprimirse la portada en Sevilla en 1606», y que circuló únicamente en manuscrito hasta la edición de López de Sedano de 1774. Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. crit., J. T. Medina, Santiago de Chile, 1925, V. I, p. xvii.

<sup>8</sup> En Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. Angel Valbuena Prat, Madrid, 1962, pp. 745-753. Estudio crítico, *La Galatea de Cervantes*, Francisco López Estrada, La Laguna de Tenerife, 1948.

<sup>9</sup> En *Diversas rimas*, ed. Dorothy Clotelle Clarke, New York, 1956, pp. 78-95. Clarke describe el poema así: «It contains characteristic facts about each person

- 1603 Agustín de Rojas Villandrano, «Aunque el principal intento» (dentro del *Viaje entretenido*); romance; cuarenta y dos poetas <sup>10</sup>.
- 1607 Cristobal de Mesa, *La restauración de España* (libro X); octavas; treinta y nueve poetas <sup>11</sup>.
- 1608 Anónimo, *Parnaso antártico* (prólogo); tercetos; veinticuatro poetas <sup>12</sup>.
- 1609 Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (libro XIX); octavas; cuarenta y seis poetas <sup>13</sup>.
- 1612 Trajano Boccalini, *Ragguagli o Avvisi del Parnaso* <sup>14</sup>.
- 1614 Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*; tercetos; ciento treinta poetas <sup>15</sup>.
- 1620 Francisco de Herrera Maldonado, *Sanazaro español* <sup>16</sup>.
- 1621 Lope de Vega, *La filomena* (epístola VIII) <sup>17</sup>.
- 1621 Giulio Cesare Cortese, *Viaggio di Parnaso* <sup>18</sup>.
- 1624 Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana* (canto IV) <sup>19</sup>.

mentioned and an evaluation of the promise of the accomplishment of each... (It is) less lyric than informative, and was written partly to serve as a catalogue and partly to express appreciation for the talents of friends.» p. 16. Para López de Sedano éste es el mejor del género, «atendiendo al ingenioso artificio con que está trabajada, a los esquisitos adornos con que la enriquece, y últimamente a la elegancia y hermosura de la versificación.» *Parnaso español*, V. VIII, p. xxxiv.

<sup>10</sup> *El viaje entretenido*, Madrid, 1901, V. I, pp. 139-149.

<sup>11</sup> *La restauración de España*, Madrid, 1607.

<sup>12</sup> *Primera parte del Parnaso antártico*, Sevilla, 1608. El prólogo es de una anónima poetisa peruana, y el primer autor que ella elogia es Diego Mexía.

<sup>13</sup> Ed. crit., Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, 1951, V. II, pp. 370-377.

<sup>14</sup> Citado por Benedetto Croce, «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1889, V. I, p. 162.

<sup>15</sup> Ed. crit., Rodríguez Marín, Madrid, 1935. Croce nota que el *Viaje* se volvió a editar en Milán en 1624. «Due illustrazioni», p. 169.

<sup>16</sup> Citado por Medina, ed. *Viaje del Parnaso*, p. XLIV.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. XLIII.

<sup>18</sup> Citado por Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, 1962, p. 133.

<sup>19</sup> Ed. Pablo Cabañas, Madrid, 1948. Volvió a editarse en 1626, 1638, 1640, 1646, 1656, 1723, y 1730. Cabañas sospecha que es de Lope de Vega y no de Pérez de Montalbán. p. vii.

- 1627 Fernando de Vera (¿ Juan Antonio de Vera ?), *Panegírico por la poesía* <sup>20</sup>.  
 1627 Rodrigo de Carvajal y Robles, *Asalto y conquista de Antequera* (canto X) <sup>21</sup>.  
 1629 Lope de Vega, *El laurel de Apolo*.  
 1632 Juan Pérez de Montalbán, *Para todos* <sup>22</sup>.  
 1635 Alonso José de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* <sup>23</sup>.

Como solamente pueden ser fuentes cervantinas los poemas compuestos antes de 1614 me limitaré a hablar de ellos. (De éstos no he podido ver los de Nicolás de Espinosa y Boccalini.)

Siete de estos poemas o son obras totalmente independientes o forman una digresión dentro de otra obra larga. Cuatro suponen que el poeta/narrador está de viaje y que ve a los poetas cuyos nombres va enumerando (Hernández de Velasco, Caporali), o si no, escucha leer una lista de sus nombres (Cueva, Espinel). Únicamente en el poema de Caporali vemos una participación activa del poeta/narrador en el mundo literario que está creando. La estrofa preferida es la octava real (ocho emplean octavas, dos tercetos, y uno versos de romance), y el número de poetas mencionados en cada poema es reducido, con un promedio de treinta y uno (esto sin tomar en cuenta los dos poemas de Cervantes). En la mayoría de estos poemas el elogio tiende a ser una mera enumeración de poetas, sin mucha diferenciación entre ellos (especialmente Mesa y Zapata); otros, como Gil Polo y Espinel, tienden a describir sólo un poeta por estrofa; Hernández de Velasco comienza dedicando tres octavas a cada poeta, luego sólo una octava, y finalmente se le seca la musa y su poema degenera tanto que se convierte en catálogo. Juan de la Cueva llega a citar hasta veintiún nombres en una sola estrofa. El mejor ejemplo de esta tendencia a catalogar sin

<sup>20</sup> Citado por Medina, ed. *Viaje del Parnaso*, p. XLIV.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. XLVII. El poema fue publicado en Lima.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. XLVI.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. XLVI.

comentar se ve en la obra de Mesa quien, en una sola octava, cita a veinticuatro glorificadores de la poesía:

Ilustráronla un Vida, un Mantuano,  
 Dante, Petrarca, Ariosto, y Aretino,  
 Bocacio, Bembo, Molza, Policiano,  
 Minturno, Piccolomini, el Trisino:  
 Baltazar Castellón, Mirandulano,  
 Atendolo, y Camilo peregrino,  
 Juan de la Casa, el Varquí, y el Tranfilo,  
 Valuason, Malatesta, el Dolce, el Grillo <sup>24</sup>.

Sin excepción estos poetas alaban a sus contemporáneos con una serie de lugares comunes que podemos decir forman la esencia de este género encomiástico.

1. *El epíteto, el superlativo.* Los epítetos más usados son *grande, ilustre y famoso*, y su uso es tan frecuente que vienen a perder totalmente su valor calificativo. Se aplican a poetas verdaderamente famosos (« divino Herrera » — Espinel; « el gran Mal-lara » — Cueva), pero con más frecuencia a poetas, en la mayoría de los casos amigos de los cataloguistas, que hoy están casi completamente olvidados (el « grande Jaime Roig », el « gran Narcís Viñoles » - Gil Polo). Frecuentemente el epíteto aparece con la forma superlativa (« doctísimo Vergara » - Hernández y Velasco; « doctísimo Tamayo » - Lope; « clarísimo Figueres », « gravísimo Vicente Ferrandis » - Gil Polo). Como se esperaría, cada poeta ha de ser alabado por haber hecho algo sumamente bien, o por ser único en cierta cualidad (« Pellicer, doctísimo letrado », « Vives ... cuyo saber altísimo » - Gil Polo; el « escritor más soberano de líricos, / que es hoy Don Bernardino de Ayala » - Zapata).

<sup>24</sup> Todas las citas serán a las ediciones ya referidas sin mayor indicación. Las citas de Lope se refieren al *Jerusalén conquistada*. En adición, las citas al « Canto de Calíope » llevarán el número de la octava, y las referencias al *Viaje del Parnaso* serán al número del canto y del verso según la edición de Rodríguez Marín.

2. *Comparación con los arquetipos.* El poeta renacentista pretende acercarse cuanto pueda al arquetipo del buen poeta (arquetipos divinos, clásicos o, en ciertos casos, italianos), mientras el poeta barroco aspira a sobrepasar a las autoridades. Ambos logran sus fines por medio de comparaciones con las tres clases de arquetipos. Son comparados con los dioses, especialmente con los que eran los tutelares de la poesía: Apolo (Francisco de Rojas, «el nuevo Apolo» - Hernández y Velasco; Zumeta, «cuyo canto haze lo qu'el de Apolo / en su dulzura» - Cueva; Lope, «Apolo de los poetas» - Agustín de Rojas), Orfeo («Vergara, christiano Orfeo» - Hernández y Velasco; Baltazar de Román, con quien «Orfeo muestra estar contento» - Gil Polo), o las musas (Pacheco, «honor de las Musas» - Cueva; Góngora, «las Musas y gualando» - Mesa). De igual manera se los compara con poetas de la antigüedad o del renacimiento italiano<sup>25</sup> (Góngora, «Píndaro nuevo» - Mesa; Ercilla, «con tal estilo que eclipsó al Toscano» - Espinel; «el Fenollar que a Týtyro acomparo» - Gil Polo; «callo a Mantuano, / a Fiera, a Sanazaro, i dexo a Vida / i al onor de Sevilla Arias Montano» - *Parnaso antártico*; Aldana ... «en gran duda pondrán si él es Petrarca / o si Petrarca es él» - Gil Polo). Lope, especialmente aficionado a este tópico, hace comparaciones con Claudio, Arquímedes, Arquitas, Cicerón, Platón; Euclides, Virgilio, Homero, Ambrosio, Grisóstomo, etc. Incluso emplea en función de poeta clásico a un poeta español, Herrera, sugiriendo que «Antonio Ortiz, con amoroso engaño / renueve al docto Herrera la memoria.»

3. *Fama mundial.* La referencia geográfica más común es el río (Falcón, «que desde el Indo al Mauro estás nombrado», Juan Pérez, «de la Tana al Gange»<sup>26</sup> - Gil Polo; Torre, «d'el

<sup>25</sup> E. R. Curtius traza la historia de este tópico que él llama «outdoing», cuyas principales variaciones son el sobrepasar a los dioses y a todos los escritores clásicos. *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, New York, 1963, p. 163.

<sup>26</sup> Curtius analiza el tópico de la fama mundial y muestra la popularidad de la India, lugar remotísimo, para indicar como *pars pro toto* el mundo entero. *Ibid.*, p. 161.

la fama tira y corre / del Istro al Tago y del Tago hast'l Nilo» - Boscán; Herrera, a quien el Betis «por el gran caudal de su carrera / lleva a Neptuno este tributo y fama» - Espinel). También se subraya el alcance de la fama por referencias a los extremos del globo (Bonavida «se oirá desde Poniente hasta Levante», y Núñez «del uno al otro polo» - Gil Polo; Alvar Gómez, «que uno y otro polo / resonar hace el nombre Castellano» - Hernández y Velasco; Cangas, «cuyo felice Nombre al final Polo / será desd'el gran Betis esparzido» - Cueva). Algunos logran una fama mayor: el nombre de Fenollar «se escuchará por todo el universo» - Gil Polo.

4. *Fama eterna.* Las obras del poeta le rescatarán del olvido, asegurando que su nombre se cantará por «infinitos siglos» (Mesa). Su fama durará «mientras que mundo habrá», «por siglos mil», y «mientras al suelo / lumbre ha de dar el gran señor de Delo» (Gil Polo). Su maravillosa poesía hará que tenga un «nombre eterno» (Espinel), o que se celebre en «perdurable historia» (Cueva).

5. *Hipérboles.* Además de las hipérboles de la fama mundial y eterna, se alaba a los poetas de las maneras más extremadas. Franci Oliver, por ejemplo, hiere el cielo con una voz que le levanta hasta las nubes, igual que Onofre Almudévar, «cuyo vuelo / ha de llegar hasta el supremo cielo» (Gil Polo). Vergara es un «milagro al mundo solo» (Hernández y Velasco) y Arguijo escribe poesía «cuya gloria a la Fama da fama» (Cueva). Miguel Sánchez hace coplas «milagrosas», mientras Lope compone «tantas farsas por momentos, / y todas ellas tan buenas / que ni yo sabré contallas, / ni hombre humano encarecellas» (Agustín de Rojas).

Estos cinco tópicos se encuentran en todos los poemas examinados, y son determinativos del género encomiástico. En adición, los siguientes tópicos se encuentran en la mayoría de los poemas.

6. *Armas y letras.* El hombre renacentista apreciaba al poeta-soldado, y cuando alguien se destacaba en ambos campos, lo

solía mencionar, generalmente dentro de un marco mitológico <sup>27</sup>. Así Ausías March «en verso al roxo Apolo está igualado / y en armas está al par del fiero Marte» (Gil Polo). Alonso de Leyva «a Venus enamora, a Marte espanta» (Espinel), como Gaspar, que «venciste a Marte y enseñaste a Apolo» (Lope), mientras «Marte i Apolo están en competencia / por don Fernando de Guzmán, qu'es este, / Marte porque le iguala en la potencia, / Apolo en dota lira y voz celeste» (Cueva).

7. *Laurel*. Símbolo del triunfo poético, el laurel adorna la cabeza de varios poetas alabados. Gil Polo corona a Jaime Roig, Narcís Viñoles y Luis Crespi. Para Espinel, el joven Lope de Vega «abrazado / con el laurel, creciendo se levanta», mientras para Lope el Duque de Estrada preside «con eterno lauro.» Juan de la Cueva considera a Arias Montano «figura que la rama onora / qu'el cultor del Parnasso estima en tanto.»

8. *Siglo de oro*. Los poetas alabados son tales que resucitan el siglo dorado o, cuando menos, causan envidia entre sus pobladores. Hernández y Velasco señala a García de Manriques, «cuya bondad, franqueza y cortesía / vuelven al mundo el dulce siglo de oro.» Para Zapata, «Don Pedro de Guzmán a qualquier Era / adornara, aunque fuera la dorada.» Juan de la Cueva considera que Francisco de Medina «buelve en la d'Oro nuestra Edad molesta.»

9. *Luz*. Como la buena poesía ilumina el mundo que percibimos y las verdades que comprendemos, el verso resplandeciente de estos poetas tiende a ser «luz de patrios y de extraños,» o a mostrar «tanta luz como el del cielo» (Gil Polo). El poeta brilla con «luz y claro esplendor», o con «divina lumbré» (Espinel). Y hasta es Gerónimo Escudero «cerda en la crin del Sol dorada» (Lope).

<sup>27</sup> Curtius nota que el tópico *sapientia et fortitudo* entra en la literatura renacentista con Castiglioni, y goza su máxima popularidad dentro de España. *Ibid.*, p. 178.

10. *Subida*. El poeta es superior al hombre común, y el buen poeta se sube aun más. Algunos ya están en las alturas, como Mal-lara, «el alto ingenio» (Cueva), Luis Crespi, «altísima persona» (Gil Polo), o el conjunto de escritores alabados por Zapata, «que por su vía cada uno alta camina.» Otros se muestran en el proceso de la subida, como Herrera, «tracendiendo de Phebo l'alta cumbre» (Cueva), o Andrés Martí Pineda, cuyo verso le hace «subir a las altísimas esferas» (Gil Polo), o el mismo Cervantes, que ha «de subir a la alta cumbre, / dando altas muestras de divina lumbré» (Espinel).

11. *Juegos de palabras*. Algunos poetas juegan con nombres que tienen significados secundarios: «Vives, que vivirá ...» (Gil Polo); Lope es una Vega «nueva, florida, digna y fértil» (Espinel); Fonseca es «universal fuente perene, / ya no fonseca sino fuente viva» (Lope).

12. *Jóvenes-viejos*. Aparecen poetas que a pesar de su poca edad han alcanzado madurez poética <sup>28</sup>. Gil Polo sugiere que Núñez «en la doctrina en tiernos años / al grande Stagyrita ha de igualarse» y que las «tiernas flores» de la poesía de Artieda y de Clemente prometen «frutos entre los buenos y mejores.» Para Espinel Lope es «aquel tierno renuevo que abrazado / con el laurel creciendo se levanta», mientras para Lope, Faria muestra «por verdes años desengaño.»

En resumen, los ejemplos llevan a la conclusión que a finales del siglo XVI y a principios del XVII florece en España (e Italia) el género de poesía encomiástica <sup>29</sup>. El encomio tiende a ser

<sup>28</sup> Curtius muestra el dual origen clásico y bíblico del tópico del *puer senilis*, y su popularidad en la hagiografía. *Ibid.*, p. 99.

<sup>29</sup> Son tantos estos poemas, y citan a tantos poetas olvidables, que Quevedo se burló del género en la *Perinola*, haciendo que un poetastro se queje de Pérez de Montalbán de esta manera: «no me ha metido entre los ingenios, habiendo yo escrito dos villancicos, y teniendo más ha de diez años firme propósito de hacer una comedia, y habiéndome honrado fray Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y en la *Jerusalén*». *Obras completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, 1941 p. 872a.

un catálogo en octavas de unos treinta poetas amigos del autor alabados en la manera estilizada que acabamos de ver. Con la excepción de Caporali, el poeta / narrador no participa en el poema.

## II. Cervantes dentro del género: Canto de Calíope.

*La Galatea* debe haberse terminado en 1583<sup>30</sup>, durante el período en que la novela pastoril gozaba de su máxima popularidad en España: el primer libro de Cervantes es un libro de moda. Es importante reconocer que *La Galatea* es desde el momento de su concepción una obra derivativa, y que por lo tanto interesa relacionarla con sus fuentes. En su sexta parte se halla el «Canto de Calíope», un poema largo en octavas reales cuya fuente confesada es el «Canto del Turia» (en la *Diana enamorada* de Gil Polo, 1564) en que el río Turia saca su cabeza del agua para elogiar a «los varones célebres y estraños / que aquí serán después de largos años.» Aunque en 1583 es posible que Cervantes haya conocido seis de los poemas del género encomiástico, en el «Canto» sólo menciona a los autores de dos, Boscán y Gil Polo, y reconoce como fuente sólo a éste:

Turia, tu que otra vez con voz sonora  
cantaste de tus hijos la excelencia,  
si gustas de escuchar la mía ahora,  
formada no en envidia o en competencia ...”

Cervantes hace a la musa Calíope aparecer milagrosamente y elogiar a cien poetas, trece de ellos ya muertos, en un total de ciento once octavas. Aunque Cervantes ha aumentado el número de poetas a cien, más de dos veces los elogiados en cualquier otro poema y tres veces el promedio, no cae en el mero amontonamiento de nombres, típico de tantos poetas del género, sino que (con una excepción) dedica toda una octava a

<sup>30</sup> Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1951, V. III, p. 258.

cada poeta. Sin embargo apenas distingue entre ellos: Astrana Marín no considera el poema «un catálogo crítico, aunque a veces contiene observaciones y datos de interés, sino simplemente ... un encomio.»<sup>31</sup> Es un poema malo, como la crítica ha acordado universalmente, desde López de Sedano, que en 1774 reunió varios poemas del género. El impuso lo que ha venido a ser tesis de todos los estudios que se ocupan del «Canto»: que vale únicamente como documento arqueológico. «Es más apreciable por esta razón y mérito que por la calidad de la verificación, siendo una materia histórica en que no obra tanto la necesidad de un esmerado y corregido verso, atendida la de sugetarse a la difícil narración de los nombres, obras o apellidos de los poetas.»<sup>32</sup> La razón de esta valoración negativa del poema es que es un estéril miembro de un género totalmente estereotipado: estéril porque al no salir de los lugares comunes que determinan el género, no entusiasma al lector, no engendra sino el aburrimiento.

1. *El epíteto, el superlativo.* Cervantes continuamente emplea sustantivos precedidos de un epíteto. En la materia preferatoria al canto habla de «el famoso Dante, el divino Ariosto, ... el agudo Boscán,» etc. Estos adjetivos, especialmente *famoso*, se repiten en casi todas las octavas («el famoso don Juan de Silva», «el doctor famoso Campuzano», «tú, famoso Gaspar Alfonso», «el divino Herrera», «celebrado Pedro de Padilla», etc.). Con igual frecuencia Cervantes califica al poeta con toda una serie de epítetos: «tu ingenio único, solo» (20), «la habilidad, la ciencia, los primores, / el raro ingenio, y el valor subido / de Luis de Montalvo» (28), «varón insigne, sabio y elocuente» (65).

2. *Comparación con los arquetipos.* Cervantes es partidario de Apolo, con quien compara a sus amigos diecisiete veces: los hay «como Apolo» (106), los que son un «nuevo Apolo» (66) o un «segundo Febo» (13), los que son «como el mismo Apolo

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>32</sup> *Parnaso español*, V. VIII, p. xxxi.

celebrado » (50), y uno « en cuyo pecho Febo mora » (27). Los poetas con alguna afición clásica son comparados con Homero (6, 18, 72), y el de índole italianista es un Petrarca (75). En estas comparaciones no hay ningún brote de originalidad.

3. *Fama mundial.* Cervantes indica la extensión de la fama de tres modos principales: por los ríos (« del Gange al Nilo » - 45; « sobre el Indo y Ganges » - 97), por los polos (« del nuestro hasta el contrario polo » - 20; « de uno a otro polo » - 45, 74, 78), y por expresiones que indican todo el orbe (« en cuanto el sol alumbra y el mar baña » - 18; « de los reinos de la aurora / hasta los apartados de Occidente » - 27; « de donde nace a donde muere el día » - 36<sup>33</sup>; « en la cubierta y descubierta parte / del ancho mundo » - 91, etc.). Aunque algunas de estas expresiones son felices, su constante repetición les quita impacto poético, y vienen a no tener más fuerza que expresiones como las muy traídas « por todo el orbe » (24, 25), « por todo el mundo » (64), o por « todo el ancho mundo » (61).

4. *Fama eterna.* A veces simplemente declara que la fama de algún amigo durará « siempre » (29, 36, 102), o « mil siglos » (2, 85), o que le hará vivir después de muerto (20, 36, 61). Otras imágenes son algo más poéticas: « mientras los cielos duran » (28), « mientras diere su luz el cuarto cielo » (77), « en tanto que la fama pregonera / no detuviere su veloz carrera » (83). El mismo « Canto de Calíope » les rescatará a todos de « las aguas negras del olvido » (47), o por lo menos Cervantes nos asegura que sí.

5. *Hipérboles.* También las hipérboles tienden a estilizarse. El talento de cualquier poeta es el máximo, sus cualidades son óptimas y únicas. A uno « el cielo con abiertas manos / dio cuanto ingenio y arte dar podía » (93), mientras otro se celebra

<sup>33</sup> Rodríguez Marín, notando que Cervantes emplea el mismo verso en su soneto a la muerte de Herrera, lo llama « socorrida muletilla de los poetas ». Ed. *Viaje del Parnaso*, p. 355.

« por cuantas vías la parlera fama / puede loar un caballero ilustre » (7), y un tercero es « un ingenio en quien se encierra / todo cuanto pedir puede el deseo » (31). Naturalmente todo es relativo en la hipérbole: decir que alguien es « un vivo ingenio sin segundo » no es hipérbole si la persona es Góngora (61), mientras sí es calificar de « segundo Febo », « alto ingenio », y poseedor de « sobre-humano discurso » a un tal doctor Cam-puzano.

Además de estas cinco características definitorias del género, también todas las características secundarias de los otros poemas se manifiestan en el « Canto de Calíope ».

6. *Armas y letras.* Cervantes alude a la doble carrera de armas y letras de nueve de sus amigos, pero el tema no pasa de la simple enunciación. Uno « el arte de Febo sabe, así como el de Marte » (36), otro es « una igual balanza / al rubio Febo y colorado Marte » (53), y un tercero « si en la pluma en tanto grado agrada, / no menos es famoso por la espada » (74) etc.

7. *Laurel.* Junto con la yedra y el olivo, el laurel simboliza el triunfo poético para Cervantes. Trece veces decide tejer « de verde lauro una corona » (65) para ofrecer a las « hermosas y juveniles sienas » (56) de algún amigo. A un poeta quiere coronar con lauro y yedra (35), a otro con « siempre verde yedra y blanca oliva » (29), y a uno hasta quiere que « ciña el verde laurel, la verde yedra, / y aun la robusta encina, aquella frente » (62). El laurel es evocado, pero nunca descrito.

8. *Siglo de oro.* La comparación con la gloriosa antigüedad aparece sólo una vez, cuando Cervantes considera que el conjunto de poetas del Tajo son « espíritus divinos, / que hacen nuestra edad más venturosa / que aquella de los griegos y latinos » (11).

9. *Luz.* Un poeta « con alta lumbre resplandece » (3) y otro « resplandece / con claridad que al ignorante alumbra » (5). Hay quien es considerado « resplandor » y « luz » (68); dos son « claras llamas » (10, 91), y dos « soles de poesía » (93).

10. *Subida*. Aproximadamente la mitad de los cien poetas alabados por Cervantes están en proceso de subida, o ya han llegado a las cumbres. A algunos les llama simplemente altos (3, 6, 13, 30, etc.), a otros subidos (28, 37, 40), y a uno altísimo (12). A veces desarrolla la idea: «Luján ... subes tu fama hasta el más alto cielo» (20); Alonso de Valdés «que los más raros pasa, y va adelante» (30); Salcedo llega «al punto más subido, agudo y raro (37). Hasta ocupa toda una octava con el tópico:

Un nuevo espanto, un nuevo asombro y miedo  
me acude y sobresalta en este punto,  
sólo por ver que quiero y que no puedo  
subir de honor al más subido punto  
al grave Baltasar, que de Toledo  
el sobrenombre tiene, aunque barrunto  
que de su docta pluma el alto vuelo  
le ha de subir hasta el empero cielo (40).

11. *Juegos de palabras*. Cervantes es aficionado a juegos con nombres propios: Pedro de Rivera enriquece las riberas del Tajo (34), Falcón alza «tan alto el vuelo, / que el águila caudal atrás te dejas» (101), mientras Diego de Aguilar es «un águila real que en vuelo veo / alzarse a do llegar ninguna aspira, / su pluma entre cien mil gana trofeo» (73).

12. *Jóvenes-viejos*. Poeta hay «mozo en la edad, anciano en el sentido» (8), o «maduro ingenio en verdes pocos días» (10), o quien tendrá «en tierna edad maduro entendimiento» (9). El que los tres ejemplos sean de tres octavas seguidas muestra claramente cómo se ha vuelto la figura lugar común.

Queda preguntar hasta qué punto Cervantes mismo se deja ver tras esta obra. De las ciento once octavas, ciento dos se dedican enteramente al encomio, y las otras nueve no son más que estrofas de transición. No entra materia autobiográfica, ni anécdotas ni conversaciones que traten lugares o temas directamente relacionados con la vida de Cervantes. No da preceptos literarios, y es difícil llegar a conocer sus gustos, aun a través de un análisis cuidadoso de los autores citados. En vez de hablarlos Cervantes directamente, habla Calíope a los pastores.

Es decir, el «Canto de Calíope», inspirado en el «Canto del Turia» de Gil Polo, tiene muy poca originalidad literaria, y ninguna de las cualidades que hacen a Cervantes el autor que tanto estimamos hoy. Es clarevidente el juicio crítico de Valbuena Prat: «El 'Canto de Calíope' es la reunión, muy de moda, de poetas de la época, elogiados monótonamente, y apenas con versos alusivos a modalidades de cada uno, sino en sarta de lugares comunes.»<sup>34</sup>

### III. *Cervantes más allá del género: Viaje del Parnaso.*

Entre la publicación de *La Galatea* en 1585 y del *Viaje del Parnaso* en 1614 habían aparecido en España encomios de Espinel, Rojas, Mesa y Lope: seguía siendo un género vivo. Sin embargo, las fuentes más directas del *Viaje*, confesadas por el mismo Cervantes, son de 1585 o antes: el *Viaggio in Parnaso* de Caporali (1582), y dos poemas de Juan de la Cueva, el *Viage de Sannio* (1585) y su romance en que los poetas luchan para apoderarse del Parnaso (1568)<sup>35</sup>. Parece que cuando Cervantes volvió al género que había tratado de joven se basó de nuevo en obras que había conocido de joven.

El tema del viaje / sueño a lugares sobrenaturales y el encontrar allí a gente contemporánea tiene fuentes conocidísimas. Como Dante en la *Divina comedia*, Cervantes en el *Viaje* tiene doble papel: es a la vez autor y personaje, creador y creado, lo que le permite multiplicar perspectivas e ironizar sobre sus experiencias. De igual modo el mundo físico del poema, seres y lugares, tiene a la vez valor de experiencia vivida y de alegoría: las feroces tormentas en alta mar inspiran un pánico verdadero, pero las nubes, en vez de chorros de agua, llueven poetas. Por lo demás, las afinidades con Dante son muchas: Mercurio le sirve a Cervantes de Virgilio, la descripción de la diosa Poesía

<sup>34</sup> Ed. Cervantes, *Obras completas*, p. 606b.

<sup>35</sup> Rodríguez Marín, *Viaje del Parnaso*, p. xvi, lxxvii-lxxviii. Croce agrega el «Ragguagli o Avvisi del Parnaso» de Boccalini como fuente de Cervantes. «Due illustrazioni», p. 162.



en el cuarto capítulo se parece a la de Beatriz en el carro triunfal, y en el mismo capítulo las «seis personas religiosas» (IV-229) semejan los hipócritas dantescos<sup>36</sup>. Otros modelos alegóricos vienen prestados de Caporali: el barco poético construido de varias formas de versificación, la mula de «tartamudo paso» (I-9), etc.<sup>37</sup>. El tono de los pasajes mitológicos es siempre burlesco, desde la introducción de Mercurio como el «dios parlero» (I-199) hasta la lluvia de calabazas que envía a varios poetas al reino del «vejón con su tridente» (V-200) y la descripción de Pegaso, el «bel trotón» cuyos «excrementos recogían» varios poetas para utilizarlos de medicina (VIII-148). Igual que la gran mayoría de sus contemporáneos Cervantes no tomaba a los dioses en serio, y su sistema alegórico, aunque tiene sus veras, es ca i todo burlas<sup>38</sup>.

El *Viaje* tiene múltiples propósitos: encomiar, como los demás poemas del género, satirizar, promocionar otras obras de Cervantes, y divertir, y este múltiple enfoque salva al poema de caer totalmente en los estériles lugares comunes que mostré

<sup>36</sup> Cervantes escribe:

divisé seis personas religiosas,  
al parecer de honroso y grave aspeto,  
de luengas togas, limpias y pomposas.  
Preguntéle a Mercurio — ¿Por qué efeto  
aquellos no parecen y se encumbren ..? (IV-229)

mientras Dante describe a los hipócritas:

Laggiù trovammo una gente dipinta,  
che giva intorno assai con lenti passi,  
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.  
Elli avean cappe con cappucci bassi  
dinanzi alli occhi ... (*Inferno*, XXIII-58)

<sup>37</sup> Caporali, p. 338 ff.

<sup>38</sup> El amazona alegórico del *Viaje* ha sido cuidadosamente analizado por Gustavo Correa, quien halla su novedad alegórica en «que la Poesía ha adquirido la categoría de una figura mitológica divina, al paso que los dioses tradicionales se han despojado de su majestad prístina y actúan en caracterizaciones familiares y humorísticas». «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso*», *Comp. Lit.* 12, 1960, p. 116.

ser típicos de los demás poemas del género. Esta variedad se complementa con el uso de tercetos, que le libra de la estrechez de los ocho versos monolíticos de las octavas. De los 3,284 versos del *Viaje*, apenas el veinte por ciento se dedica específicamente al encomio, y en este veinte por ciento Cervantes evita la mera enumeración de poetas con la variedad de su presentación.

Apolo, que quiere reclutar a los buenos poetas para defender al Parnaso, envía a Mercurio a reunirlos y traerlos con la ayuda de Cervantes. En el segundo capítulo los dos repasan la lista, leyendo de la manera ya vista y analizada los nombres de unos cuarenta y cinco poetas: el pasaje es lento, estereotipado, pesado. Pero luego, personalizado. Cuando Mercurio asegura a Cervantes que precisan a los poetas «con pies y pensamientos prestos», Cervantes contesta que entonces el cojo Quevedo no podrá venir, «que tiene el paso / corto y no llegará en un siglo entero».

De eso — dijo Mercurio — no haga caso.

Que un poeta que fuere caballero,  
sobre una nube entre pardilla y clara  
vendrá muy a su gusto caballero.

— Y el que no — pregunté —, ¿qué le prepara  
Apolo? ¿Qué carrozas, o qué nubes?  
¿Qué dromedario o alfana en paso rara?

— Mucho — me respondió —, mucho te subes  
en tus preguntas; calla y obedece. (II-315)

Discusión, enojo: Cervantes, socarrón, preocupado por el problema social del no caballero, y Mercurio, incómodo, apoyándose en su propia superioridad social para imponer el sistema de valores del «establecimiento». Y todo en torno a Quevedo, que por estos años cruelmente atacaba a Góngora por no ser caballero cristiano viejo como él se blasonaba. Es una escena viva, humana, y sutilmente irónica, que capta el interés del lector.

Pasada la lectura de la lista, comienzan a navegar hacia el Parnaso, parando en varios puertos a recoger a los buenos poetas, algunos de los cuales aparecen de manera milagrosa. En

Cartagena les toma una tormenta, majestuosamente descrita, cuyas nubes llueven poetas, entre ellos Lope de Vega. En Valencia asoma el cinicismo de Cervantes el viejo soldado cuando la muchedumbre de poetas valencianos ve el gran número de combatientes en el barco, y sólo entonces quiere unirse al grupo, «codicioso de hallarse en la victoria, / que ya tenían por segura y cierta» (III-67). Muchos poetas parecen ser verdaderamente hechos de carne y hueso, no sólo de nombres y datos:

En esto vióse con brioso paso  
venir al magno Andrés Rey de Artieda,  
no por la edad descaecido o laso.  
Hicieron todos espaciosa rueda,  
y cogiéndole en medio, le embarcaron. (III-76)

En Nápoles la lista se completa. Se asoma un grupo a caballo, otro en barco, luego un tercer grupo en barco, y otro en carros. Los rápidos cambios de escena rompen la monotonía del encomio.

También en Nápoles Cervantes narra su recelo de llevar un recado a los hermanos Argensola, quienes habían ido allí con la corte del conde de Lemos sin llevarle a él. Con una ironía poco disfrazada Cervantes protesta la defraudación que siente:

Mucho esperé, si mucho prometieron:  
mas podrá ser que ocupaciones nuevas  
los obligue a olvidar lo que dijeron. (III-187)

Mercurio y Apolo añaden sus quejas a las de Cervantes, alegando que el conde, al formar una corte de poetas específicamente para estimularlos a escribir, está asumiendo las prerrogativas de los dioses:

que habiendo levantado a la poesía  
al buen punto en que está, como se ha visto,  
quieren con perezosa tiranía  
alzarse, como dicen, a su mano  
con la ciencia que a ser divinos guía. (III-197)

No es decir que Cervantes considera a los Argensola malos poetas, ni mucho menos, aunque deja correr esta impresión hasta el capítulo VII, cuando reserva para ellos una acción decisiva en la batalla: aunque los hermanos mismos no han venido con los combatientes (¿los está tachando de cobardes?) Apolo lanza un soneto del «gran Lupercio» que destroza la tropa enemiga (VII-250), y para acabar con ellos totalmente

una sacra canción donde acrisola  
su ingenio, gala, estilo y bizarría  
Bartolomé Leonardo de Argensola,  
cual si fuera un petrarte Apolo envía  
a donde está el tesón más apretado. (VII-280)

El encomio mismo, parecido a lo que vimos en los demás poetas del género, se basa sobre los mismos doce lugares comunes — aunque con ocasionales toques salvadores.

1. *El epíteto, el superlativo.* Grande gana a los demás epítetos abusados — *famoso, insigne, grave, buen, excelente*. Los superlativos aparecen sólo de vez en cuando, en frases como «clarísimo esplendor de Andalucía / y de la Mancha, el sin igual Galindo» (VII-70). Muchos nombres se siguen de epítetos: «Jusepe de Vargas, cuyo astuto / ingenio y rara condición deslindo» (II-155), «Jerónimo de Castro ... varón de ingenio peregrino y raro» (III-407). Algunos se identifican por antonomasia: Góngora es «el magno cordobés» (VII-257), y Lope «el cómico mejor de nuestra Hesperia» (VII-317). Los epítetos no ofrecen novedades.

2. *Comparación con los arquetipos.* Siendo Apolo el que escoge a los buenos poetas para el *Viaje*, la comparación más frecuente es con él. Hay un «secuaz de Apolo» (VII-59), un «Apolo de Granada» (II-191), un «hijo de Apolo» (II-307), y quien «por su igual Apolo le confiesa» (II-42). Otros se relacionan con Marte o con las Musas. Comparaciones con autores clásicos no abundan como en los otros poemas, aunque las hay: con Tácito, Homero, Catón, Virgilio, Ovidio, etc. De los italianos aparecen Sannazaro y Tasso. De estas descripciones la más viva es de Alfonso de Ledesma, a quien Cervantes ve componiendo:

Conocíle, y a él me fui corriendo  
con los brazos abiertos como amigo,  
pero no se movió con el estruendo.

—¿No ves — me dijo Apolo — que consigo  
no está Ledesma ahora? ¿No ves claro  
que está fuera de sí y está conmigo? (III,400)

Los aciertos poéticos del *Viaje* suelen ser parecidos: Cervantes se sobrepone al género cuando transforma el monólogo del elogio narrativo en diálogo, o cuando lo relata dinámicamente; es decir, cuando nos coloca en la escena. En estos versos sentimos el estruendo de su saludo entusiasmado, un estruendo que hace resaltar el silencio y la inmovilidad del rígido trance de Ledesma.

Cervantes considera toda comparación odiosa (porque «por fuerza, en los que se comparan uno ha de ser el mejor, y del que abatieres, serás aborrecido, y del que levantares, en ninguna manera premiado»<sup>39</sup>), y teme que los poetas omitidos le guardarán rencor, o un puñal vengativo. Por eso festivamente pasa la responsabilidad de las comparaciones a Apolo, de la misma manera que había hecho a Cide Hamete responsable del *Quijote*. A la vez que Cervantes se absuelve, la selección de los buenos poetas viene a valer más porque es hecha por el mismo Apolo; y como la absolución viene dialogada y descrita dinámicamente, resulta de gran atractivo para el lector.

3. *Fama mundial*. Hay un mínimo de estas expresiones en el *Viaje*, y nunca lucen por su originalidad. Caporali divulgó la fama de sus poetas «de este al otro polo» (I-24). Cartagena es famosa sobre «cuantos puertos el mar baña, / descubre el sol, y ha navegado el hombre» (I-137). Sólo dos poetas se relacionan con ríos: Enciso es «gloria y ornamento / del Tajo y claro honor de Manzanares» (II-163), y Pedro de Herrera es el «que a España y al Dauro ha enriquecido» (II-183). Otros dejarán «en las ajenas / tierras, como en las propias, dilatados / sus nombres» (IV-430). Aunque el recoger a poetas de todas las playas del Mediterráneo prueba que la poesía espa-

<sup>39</sup> *Don Quijote*, II, 43.

ñola se conoce litoralmente por todas partes, Cervantes todavía no consigue dar mucho interés a este tópico.

4. *Fama eterna*. Las pocas expresiones de este tipo indican cuánto vivirá la fama de alguien («siglos infinitos» - II-241; «siempre de siglo en siglo» - II-228), o que sus obras le salvarán «de la cárcel del olvido» (IV-304). Ofrece poco interés.

5. *Hipérboles*. Las pocas hipérboles del *Viaje*, como las del «Canto de Calíope», son relativas. Es hipérbole llamar a Diego de Silva poeta «a cuyo ingenio y sin igual renombre / toda ciencia se inclina y le obedece, / y le levanta a ser más que de hombre» (V-301), o decir que Miguel Cid es «sonoro y grave / sobre cuantos poetas Febo ha visto» (II-53), pero no lo es tanto llamar a Góngora el «magno cordobés» (VII-257) o de subirle al «grado más supremo» (II-60).

6. *Armas y letras*. Dado el carácter bélico del poema, es natural que se destaque a poetas/soldados, aunque otra vez el tema en sí no sale de la simple enunciación. Francisco de Calatayud «profesa / las armas y las letras con tal nombre, / que por su igual Apolo le confiesa» (II-40), y a Juan de Vera «por su espada y por su pluma / le honran en la quinta y cuarta esfera» (II-293). Hasta aquí ofrece poco interés.

Sin embargo el hecho es que todos van al Parnaso para servir de soldados en los tercios de Apolo. Estos poetas / soldados se necesitan por ambos talentos, y el ejército recibe con entusiasmo a cada nuevo recluta. Llega «don Sancho de Leyva, cuya espada / y pluma harán a Delio venturoso. / Venceráse sin duda esta jornada / con tal socorro» (IV-359). Todos participan en la batalla culminante del capítulo VII, en que el combate verosímil de hombres de carne y hueso se mezcla con alegoría literaria. Los mismos poetas son las armas ofensivas de Apolo (Hipólito Vergara es «una jara, / un saeta, un arcabuz, un rayo, / que contra la ignorancia se dispara» II-28), y las balas son libros o sonetos: cuando buenos, disparados, y cuando malos, disparates. Las primeras heridas son verdaderas (uno manco, otro derribado, y un tercero con un muslo desolado), pero en seguida las heridas se alegorizan, se tornan también literarias. Un soneto de uno de los Argensola «descuadernó,

desencajó, deshizo / del opuesto escuadrón catorce hileras » (VII-253), y el otro dispara una canción sacra que destroza a los enemigos « cual si fuera un petrarte » (VII-283). Con el golpe de gracia de las autoritativas « estancias polifemas » (VII-323), los poetas malos se dan por definitivamente vencidos, y el tópico de armas y letras se da por definitivamente sacado de lo común.

7. *Laurel*. El laurel, la palma, y la yedra siguen simbolizando el reconocimiento del triunfo poético, y docenas de poetas los alcanzan. Con una alusión mitológica algo recóndita señala un poeta « cuyas sienes ves ceñidas / con los brazos de Dafne » (IV-316). Cervantes, que varias veces reconoce en sí mismo un mediano poeta, aspira sin embargo a la coronación, y piensa que tal vez con este viaje (dentro y fuera de la metáfora) la consiga:

Dije entre mí: si yo viniese a verme  
en la difícil cumbre de este monte,  
y una guirnalda de laurel ponerme,  
no envidiaría el bien decir de Aponte. (I-49)

Con esta preparación sentimos con él la desilusión de la escena en que todos los poetas escogidos llegan al Parnaso y se sientan bajo casi cien laureles, palmas, mirtos, hiedras y robles, y, ¡oh envidia!, no hay lugar para Cervantes: « y así en pie quedéme / despechado, colérico y marchito » (III-470). Esto hace que sienta la necesidad de defender la calidad de su producción literaria, y abre el capítulo cuarto con una lista de las que considera sus mejores obras. Mercurio, simpatizando con Cervantes porque ya no hay laureles para él, sugiere que sería mejor que se sentara sobre su capa. En un diálogo vívido Cervantes se muestra a la vez orgulloso de lo que ha conseguido en la literatura, y amargo de no haber recibido el reconocimiento y premio que se siente merecer. No sólo no hay laurel para él, tampoco tiene capa: su única recompensa ha sido la pobreza <sup>40</sup>.

<sup>40</sup> La relación entre la poesía y la pobreza es otro tema del *Viaje*, y hasta de toda la producción cervantina. Cervantes sale de una « humilde choza » (I-115) y vuelve a una « lóbrega posada » (VIII-455). Los poetas, aunque hereden riquezas, han de perderlas en seguida (I-73). Todo poeta padece hambre, y al salir

Pesimista, reconoce que « no hay asiento bueno / si el favor no le labra, o la riqueza » (IV-95). El tópico del laurel se ha vuelto vital al personalizarlo Cervantes y darlo un papel estructural y temático en el poema.

8. *Siglo de oro*. En su forma corriente este tópico no aparece en el *Viaje*, aunque una vez Cervantes advierte como la amenaza al Parnaso « se espera en nuestros días, / culpa de nuestra edad poco dichosa » (II-185).

9. *Luz*. Varios poetas alumbran: uno « de los cómicos es lumbre » (II-19), otro se guía con su luz al sacro monte del Parnaso (II-219), mientras un tercero es « hacha ... e inextinguible lumbre / que guía al sacro monte » (II-262).

10. *Subida*. Todos suben al Parnaso por el mérito de sus escritos, y el tema no pasa de allí.

11. *Juegos de palabras*. No juega con el nombre de ningún poeta, y los otros juegos de palabras carecen de gracia. Dos poetas forman un « par sin par » (II-212), y otro, si « Francisco de Silva es por lo menos, / ¿ qué será por lo más ? » (II-220). Juan de Tasis « con su aviso al mismo aviso avisa » (VIII-306). El humorismo del *Viaje* obviamente no remonta sobre este tópico.

12. *Jóvenes-viejos*. Las pocas veces que el tópico se usa no pasa de ser lugar común. Poetas hay « en verdes años de cordura llenos » (II-222), « de raro ingenio, en verdes años cano » (V-285); uno muestra « en tierna edad anciano ingenio y trato » (II-138). Otros, aunque no maduros, prometen grandes cosas, como Fernando de Lodeña, « poeta primerizo, insigne empero, / en cuyo ingenio Apolo deposita / sus glorias para el tiempo venidero » (IV-385).

de Madrid Cervantes se despide del « hambre sutil » (I-130). En la vida hay dos « cosas repugnantes, hambre y sueño / privilegio a poetas concedido » (V-329). Subraya la tragedia vital de esta situación en la « Adjunta al Parnaso »: « En el poeta pobre la mitad de sus divinos partos y pensamientos se los llevan los cuidados de buscar el ordinario sustento ».

Cervantes usa todos los tópicos determinatorios del género encomiástico tanto en el «Canto de Calíope» como en el *Viaje del Parnaso*. El *Viaje* reduce considerablemente el papel de los que ofrecen menos posibilidades artísticas, especialmente los tópicos de la fama mundial y eterna, del siglo de oro, de luz, de subida, de jóvenes-viejos, y los juegos de palabras. Emplea los otros tópicos de mayores posibilidades estéticas a veces en su forma estéril, pero también de una manera íntegra a la estructura y el tema del poema. Las comparaciones con los dioses cobran interés al hacer al mismo Apolo redactor de la lista de los buenos poetas, el tópico del laurel cuando vemos como Apolo no se lo concede a Cervantes, el de armas y letras durante la feroz batalla para el Parnaso. Los trillados tópicos se vitalizan cuando Cervantes los pasa de la narración sencilla al diálogo, vistiéndolos de complejidades de situación y de psicología. Se dinamizan cuando los percibimos en términos activos, al escuchar «el son de una corneta, / y un trapa, trapa, aparta afuera, afuera, / que viene un gallardísimo poeta» (IV-346), o al contrastar el estruendo del saludo de Cervantes con el silencio meditativo de Ledesma (III-399).

La parte encomiástica del *Viaje* debe haber sido el atractivo principal para los contemporáneos de Cervantes. Sin embargo, sólo un veinte por ciento del poema se dedica al encomio puro, y a diferencia de los demás poemas del género, hay otros intereses. Uno es la combinación de descripciones de lugares con la crítica social y política. Cervantes alaba los parques y las fuentes madrileñas mientras apunta irónicamente las conversaciones y las esperas interminables de los desvalidos pretendientes de la corte. Desprecia los teatros madrileños por ser «honrados / por la ignorancia que ensalzada veo / en cien mil disparates recitados» (I-124). Aunque Cervantes se jacta de nunca haber ensayado la sátira (IV-35)<sup>41</sup>, esta parte del *Viaje* pertenece a

<sup>41</sup> Por sátira se entiende el libelo personal, la murmuración «que no es buena, aunque haga reír a muchos, si mata a muchos» (*Coloquio de los perros*, en *Obras completas*, p. 1000b), porque «aunque las conversaciones y entretenimientos se hacen sabrosas con la sal de la murmuración, todavía suelen tener los deijos las más veces amargos y desabridos» (*Persiles*, I-14, *Ibid.*, p. 1559a).

un género satírico cortesano fervorosamente practicado en la corte del tercer Felipe.

El público de un poema como el *Viaje del Parnaso* seguramente no fue mucho más numeroso que los poetas citados junto con sus mecenas y algún universitario o aficionado a la poesía. Habrá sido un público enteradísimo en el chisme del mundo literario de la corte, y habrá gustado de husmear los pequeños escándalos y rencores de su grupo. La descripción de las fiestas «sobrehumanas» del conde de Lemos en Nápoles (VIII-324) pretende recordar, irónicamente, a este público selecto, que a pesar de haberlo solicitado, Cervantes no fue incluido en el grupo que los Argensola escogieron para acompañar al conde a Italia. Pasados más de dos años Cervantes parece capaz de ironizar sobre su desilusión cuando se niega a llevar un recado a los Argensola, sugiriendo a Apolo que «acaso hubiese / otro que la embajada les llevase, / que más grato a los dos hermanos fuese, / que yo no soy» (III-169). Imaginamos que este público conocería la identidad de los poetas que Cervantes condena sólo por alusión, el «chacho necio» (II-95), el que se viste a lo godo y «a Ganimedes quiere imitar» (II-103)<sup>42</sup>, o los tres que durante la batalla huyen al contrario bando (VII-106). Identificaría sin problema a los blancos de las parodias de estilos: los poetas tan enamorados que alaban «los riñones de su dama / con gusto grande y no elegancia poca» (III-32), o los antitéticos que describen como al amante «la amorosa llama / en mitad de las aguas le encendía» (III-34), o los arquitectos gongorizantes que hacen que a su poesía preste

perlas el Sur, Sabea sus olores,  
el oro Tíber, Hibla su dulzura,  
galas Milán, Lusitania amores. (IV-205)

Don Quijote manda a Diego Miranda que «riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ejenas» (II-16, *Ibid.*, p. 1326a). Aun la sátira personal del tipo que Cervantes critica aquí se halla en el *Viaje* también, especialmente contra Lofraso y los Argensola.

<sup>42</sup> Rodríguez Marín, que admite la oscuridad de las alusiones, sugiere que el «chacho necio» sea Castillo Solórzano, que el rapaz sea Esteban Manuel de Villegas, pero no opina sobre los tres tráfugas (ed. crit., p. 185).

Para los interesados en Cervantes y en la poesía del Siglo de Oro, el *Viaje del Parnaso* tiene un valor arqueológico indudable. Cervantes describe ciertas experiencias suyas en Lepanto, Argel, y la corte, y discute su propia producción literaria. El ser Cervantes a la vez autor del poema y personaje del poema le permite retratarse e interpretarse a sí mismo: tenemos los acontecimientos de su vida — hechos poesía — y con ironía, patetismo, humorismo, orgullo, etc., valorados por su autor. Vemos la enorme diferencia entre su postura frente a su carrera militar y su carrera literaria. Hace que Mercurio le llama « soldado / antiguo y valeroso » (I-211), y se precia de haber luchado en Lepanto,

donde con alta de soldados gloria  
y con propio valor y airado pecho,  
tuve, aunque humilde, parte en la victoria. (I-142)

Pero en cuanto a su poesía, es tímido, inseguro, ambiguo. Por un lado elogia varias de sus obras, y por otro, se burla de sí mismo llamándose « poetón valiente » (I-19) y « socarrón » y « poetón ya viejo » (VIII-409). Hace que Mercurio le reconozca por primera vez con alabanza irónicamente exagerada: « ¡ Oh Adán de los poetas, oh Cervantes ! » (I-202). Admite que su poesía no le sale fácilmente, diciendo que se esfuerza « por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo » (I-26).

Si hubiese de señalarse una sola característica como netamente cervantina, sería la multiplicación de puntos de vista por contradicciones, ambigüedades, y equívocos. En el *Viaje* tres personas juzgan su valor como poeta: Mercurio, Apolo, y el mismo Cervantes. La conclusión de este grupo dispar es parecida a la del Barbero del *Quijote* sobre la *Galatea*: su autor « es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega. »<sup>43</sup>

<sup>43</sup> *Don Quijote*, I-6.

Cervantes parece ambiguo también frente al valor del mismo género encomiástico, que es un campo espacioso para dejar lucir su talento poético y tal vez ganarse un laurel en el Parnaso, y a la vez mencionar a todos sus amigos poetas. Componer una lista de los mejores poetas supone cierta evaluación crítica, pero Cervantes no distingue mucho entre los escogidos (excepto algunos que califica de supremos: Lope, Góngora, Quevedo, los Argensola) y parece que el poema de hecho no se propone establecer diferencias entre ellos. De los ciento treinta poetas que aparecen, apenas once se condenan, y algunos de ellos anónimamente. Igual que los demás poemas del género, el *Viaje* no es crítico, y Cervantes reconoce esta debilidad, haciendo que uno de los no incluidos se queje de esta manera:

Yo te confieso, ¡ oh bárbaro !, y no niego  
que algunos de los muchos que escogiste,  
sin que el respeto te forzase o el ruego,  
en el debido punto los pusiste;  
pero con los demás, sin duda alguna,  
pródigo en alabanzas anduviste.  
Has alzado a los cielos la fortuna  
de muchos que en el centro del olvido,  
sin ver la luz del sol ni de la luna,  
yacían ... (IV-496)

siete trovistas desde aquí diviso  
a quien suelen llamar de torbellino,  
con quien la gala, la discreción y aviso  
tienen poco que ver, y tú los pones  
dos leguas más allá del paraíso. (IV-515)

Aunque Cervantes se defiende atribuyendo la responsabilidad de los juicios a Apolo, no resuelve las dudas que a propósito ha despertado en nosotros. Sugiere que el encomio está de más por dos razones: al fin y al cabo todo poeta será apreciado por la posterioridad únicamente por sus obras (« tú mismo te has forjado tu ventura » IV-79), y aun cuando estas obras son malísimas, no importará a sus autores, puesto que « todos por laureados se tenían / en su imaginación » (VIII-103).

Con la multiplicidad de puntos de vista viene la multiplicidad de formas: la « Adjunta al Parnaso », capítulo final en prosa <sup>44</sup>, sirve al poema como el estrambote a un soneto. Entre otras cosas se dirige al problema del género encomiástico. Con descripciones quevedescas Cervantes narra su diálogo con un joven poeta que le trae una carta de Apolo que sugiere la obvia solución al problema:

El remedio de este daño estaba en que procurasen ellos ser famosos por sus obras, que ellas por sí mismas les darían fama y claro renombre, sin andar mendigando ajenas alabanzas <sup>45</sup>.

Algunos críticos se empeñan en apuntar los versos defectuosos de la poesía de Cervantes; en el *Viaje* hay muchos, y el carácter prosaico de esta poesía, a veces muy forzada, es evidente, comparada con la fluidez de la prosa de la « Adjunta al Parnaso ». Para Gerardo Diego, « diríase, leyendo a Cervantes, que estamos leyendo la traducción de un gran poeta por un mediano versificador... Cervantes traduce a sí mismo al componer el verso. » <sup>46</sup> Es éste el caso, y lo que salva al *Viaje* no puede ser la calidad de su poesía. Es que dentro de un género estéril, de poemas todos muy parecidos, de lugares comunes y técnicas estilizadísimas (y se incluye el « Canto de Calíope »), el *Viaje del Parnaso* se destaca por su amplitud, su humorismo, su colorido, su crítica social, su acción continua, sus múltiples puntos de vista con las resultantes ironías, su autorretratismo, y sobre todo, su entusiasmo festivo y su cordialidad humana.

David M. Gitlitz

<sup>44</sup> El « Avvisi de Parnaso » al final del *Viaggio in Parnaso* de Caporali está en verso.

<sup>45</sup> Ed. crit., p. 119.

<sup>46</sup> « Cervantes y la poesía », *RFE* 32, 1948, p. 220.

## UNA LETTURA DI MANUEL ALEGRE.

Fra le manifestazioni più recenti della lirica portoghese, l'opera di Manuel Alegre può essere agevolmente isolata come campione caratteristico dei modi di rapporto letterario che con maggiore frequenza appaiono stabilirsi fra un certo tipo d'intellettuale e una specifica, ben definita, realtà storica. L'intensa biografia <sup>1</sup> e la scarna e coerente bibliografia <sup>2</sup> del giovane poeta rendono infatti paradigmatico un discorso che si volga a definirlo, e a definirne soprattutto la bipolarità tendenziale, espressa nel contrasto tra un autobiografismo intimista e un anti/estetico interventismo spesso solo di maniera.

Dai momenti del neorealismo al *revival* surrealista questa stessa pendolarità sembra infatti aver segnato nel complesso perlomeno l'ultimo trentennio delle lettere lusitane, circoscritte nei limiti di una situazione esterna per troppi versi stagnante, e deluse nella ricerca di un vasto pubblico che ne recepisca i tentati messaggi.

<sup>1</sup> Alcuni elementi biografici si ricavano dalle opere: M. A. è nato « un 11 maggio, alle dieci e un quarto del mattino ». Nel maggio del 1963 si trovava in prigione (*Praça da canção*, pp. 25-29). È stato in Africa (come militare); nel 1962 operava nella zona fra Quipedro e Nambuagongo (*Praça da canção*, pp. 109-110, 112-113, 141-144; *O canto e as armas*, p. 37). Ha trascorso un periodo in Francia, passando successivamente in Algeria (*O canto e as armas*, pp. 65-69 e 73-76; pp. 104-105). Dichiara ventinove anni in una composizione di *O canto e as armas* (p. 103).

<sup>2</sup> *Praça da canção* (= PC), 1a. ed. 1965, 2a. ed. (con prefaz. di M. Sacramento) Lisboa 1969; *O canto e as armas* (= CA), 1a. ed. 1967, 2a. ed. (dell'autore, stamp. a Póvoa de Varzim) 1970; *Um barco para Ítaca* (= BI) (stamp. ad Águeda), 1a. ed. dicembre 1971; questa è per ora tutta la bibliografia alegriana (e ci scusiamo per il neologismo).

In tale contesto Manuel Alegre rappresenta un momento più avanzato rispetto alla media: alcune incisioni discografiche dei suoi versi hanno infatti parzialmente modificato la quantità, e soprattutto la qualità, dei destinatari di un canto che vuole essere soprattutto 'popolare' e 'sociale'.

Forse anche sulla scia di questa insperata apertura verso strati non consueti di fruitori, la critica locale ha già tentato una qualche classificazione di Alegre: fra gli altri, E. Lourenço, trattandone in modo peraltro parentetico, lo definisce l'ultimo — in tutti i sensi — dei poeti neorealisti, non tenendo con evidenza in troppo conto il carattere intellettualistico, la manifesta origine 'de laboratório' di gran parte dei versi.

L'analisi di M. Sacramento — pur limitata alla prima raccolta — si rivela invece dialetticamente più feconda: M. A. gli appare fornito di un «sentido futurante de epopeia» che giunge a racchiudere, talvolta, in sintesi i diversi momenti del tempo (un presente 'elegiaco' si rafforzerebbe attingendo al passato e all'epico futuro). Il promettente ma giovane poeta tenderebbe però troppo a un nebbioso barocco retorico, sotto il segno di un populismo ottocentesco, alla Guerra Junqueiro: così questa lettura critica giunge infine alla condanna di tutte le culte propensioni alegriane (abuso di parole-chiave, o «palavras-comboios», compiacimenti autobiografici e agiografici), scorrendovi un pericoloso indizio di banale incomunicabilità.

Più di recente O. Lopes ha invece tentato un recupero dei «calembours», delle polisemie, degli ammiccamenti eruditi presenti nel linguaggio individuale alegriano, che costituirebbe nella sua totalità una felice immagine della realtà civile portoghese, «cuja fisionomia imediata é a de um idioma»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> E. Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Lisboa 1968: «Se queremos um nome e uma obra para marcar a mais alta herança do neo-realismo e ao mesmo tempo o seu acabamento — nos dois sentidos do termo — nenhum mais adequado que o de Manuel Alegre e sua *Praça da Canção*. O seu milagre tardio ajusta-se como uma luva a um momento da vida e da consciência nacional, enfim, bem ciente da sua fabulosa ucronia ou antes da extrema contradição dos «tempos» que a tecem e por isso mesmo fornecendo ao canto que a glosa e denuncia um campo e uma verdade que para o neorealismo clássico foram mais da ordem do Desejo que da Realidade», p. 264. M. Sacramento, *Sal e trevo*:

Resta, però, da definire come, fino a che punto, l'opera letteraria risponda (anche sul piano estetico) alle esigenze dello specialista e del lettore comune, così spesso solo mitico e indefinito destinatario di molti prodotti elaborati anche in suo nome.

Concretamente, quello che ci è parso il messaggio-base di M. A. (condanna/riassunzione del passato e proposta per un presente o futuro lusitano) esige dunque ancora un esame nella sua genesi, ma, anche o soprattutto, nei risultati, nelle diverse funzionalità di lettura.

La testimonianza senz'altro contraddittoria del *corpus* alegriano si presenta tuttavia unitariamente centrata su alcuni vistosi motivi di base: e da essi è necessario partire per ogni successiva codificazione, o decifrazione, del linguaggio poetico.

#### I TEMI IN 'O CANTO E AS ARMAS'.

##### 1) *Il canto e le armi.*

Più conseguente e maturo del primo volume di versi, CA costituisce la cerniera indispensabile per una lettura completa dell'opera.

Con questa raccolta è più veloce e più agevole un discorso che parta da alcune presumibili direttrici di fondo: in CA il

um *sentido futurante de epopeia*, pref. alla 2a. ed. di PC, pp. 7-20: «Para chegar à nudez autêntica dum renascimento, o poeta tem de dizer adeus às *palavras comboios*. Tem de despojar-se do que o hábito e a inércia sacralizaram. De negar, primeiro, que cidade rime com liberdade. Mas de negar, também, que estrela rime com cela, pois não é bom lugar comum o lugar comum em literatura (..) Já não basta que o poema seja o estrídulo uivar do vento, sempre igual e repetido (..)», p. 19. O. Lopes, in «O Comércio do Porto» 14/X/69, presenta il lavoro di M. A. (CA) come edito a Porto nel '69 (forse in bozza?): «(..) Fecho este livro, e ocorre-me uma reflexão justa de António José Saraiva: não há apenas uma história da cultura em Portugal, há também (pelo menos em certa e importante medida) a história e a realidade de uma cultura portuguesa. Sim, de uma cultura portuguesa cuja fisionomia imediata é a de um idioma. Um idioma aonde assomam coisas como aquelas de que Manuel Alegre fala, coisas com história, com *donde* e *para onde*. Cada um de nós guarda, para além disso, um inefável. Tiremos respeitosamente o chapéu aos inefáveis de cada um dos outros (..)».



canto e le armi, con il parallelo — o confluyente — binomio di spazio e tempo, costituiscono infatti un'impalcatura bene articolata, rivelano un tracciato di finalità continuo e palese.

Ad una prima lettura, le basi dell'intenzionalità poetica s'identificano col titolo stesso: canto e armi, o in altri termini arte e (intervento nella) società si propongono come attanti dall'inizio, formando una coppia opposizionale, un'associazione sinonimica o infine, soprattutto nei versi felicemente intitolati *Poemarma*, una sintesi in funzione chiaramente operativa: il poeta lotta con ciò che gli è specifico, una poesia che si fa arma. (Sarà poi chiaro, ad un diverso livello, che l'attenzione alegriana s'incentra più che altro sui modi del canto, a cui il fine armato serve spesso da alibi, da supporto, da accessibilità o occasione d'intervento).

Il ricorso alla bipolarità tematica dà luogo dunque, nei vari momenti d'identificazione o di frizione, a un discorso complesso e non statico.

Già nelle prime pagine (scritte forse per ultime?) le tre situazioni di rapporto — coesistenza, opposizione, interazione — fra l'attività estetica e la volonterosa ipotesi d'incidere concretamente sulla realtà appaiono tutte subito presenti: si vedano ad es. i tratti che caratterizzano gli enunciati programmatici a p. 15, « Canto as armas e os homens », a p. 17, « E desarmado pergunto », e a p. 16: « Meu nome é flecha ».

Gli aspetti bilanciati si coagulano successivamente in simboli unificanti, come nei versi dedicati a Camões (pp. 30-32) che esaltano, al di là dell'isolamento e dell'apparente impotenza del poeta (« os outros armavam-se mas ele não / (..) Tinham navios tinham soldados / tinham palácios e tinham forcas / tinham igrejas e tribunais / mas ele não ») la validità del suo agire specifico (ribadita nel ritornello « tinha uma flauta »).

Per una verifica, basterà segnalare alcune occasioni di questo itinerario tematico, deducibili dalla lettura di qualche titolo o di qualche verso:

FUGA E ISOLAMENTO: *Vai-se o canto vão-se as armas* (pp. 55-56).  
NOSTALGIA DI UN'AZIONE INTERDETTA: *Saudade pedra e espada* (p. 85).

INANITÀ DEL CANTO: *Dasabafo do poeta desarmado* (p. 102); *Canção com lágrimas palavras armas* (p. 103); *Elegia de Tipasá* (pp. 104-105), e complessivamente tutta la Sezione del Canto VII, *Canto do poeta desarmado*.

CONTENUTO DEL CANTO: « cantarei o homem », in *Poema com h pequeno*, p. 111; *As palavras* (p. 122); *No meu país há uma palavra proibida* (pp. 127-128).

COMPENETRAZIONE CANTO-ARMI: « as mãos que são o canto e são as armas », in *As mãos*, p. 121; *A foice e a pena* (p. 123), con l'ambiguità semantica<sup>4</sup> — 'penna' e 'pena' — presente anche in *Minha pena minha espada* (p. 126).

DEFINIZIONE DELLE ARMI: « Ninguém sabe que tens punhais de vento / nos teus dedos », in *As armas*, p. 134.

NUOVA DEFINIZIONE DEI CONTENUTI E DELLE FINALITÀ DEL CANTO, E SUCCESSIVA IDENTIFICAZIONE DI QUESTO CON LE ARMI: *Poemarma* (pp. 137-139) — « Que o poema esprema a gema do seu tema / e seja apenas um teorema com dois braços / (..) que o poema se vista subversivo de ganga azul / (..) Que seja experimentado muito mais que experimental / (..) Que o poema vista de domingo cada dia / e atire foguetes para dentro do quotidiano / (..) Que o poema faça um poeta de cada / funcionário já farto de funcionar / (..) ».

Per sottoporre a un primo esame le connotazioni dei versi alegriani, elenchiamo qui di seguito, (al singolare, e partendo

<sup>4</sup> Per questa, e per successive 'ambiguità' dei versi si fa rinvio essenzialmente alla classificazione ormai canonica di W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1953 3a. ed., Torino, *Sette tipi di ambiguità*, 1965 2a.: « Un caso di secondo tipo di ambiguità, verbale o sintattica, si ha quando due o più significati si risolvono in uno solo » (p. 100); ci interesserà poi anche il terzo tipo, « quando due idee, connesse soltanto dal fatto di essere entrambe significative nel contesto generale, possono essere comunicate simultaneamente da un'unica parola » (p. 175), insieme al quarto « quando due o più significati di un'asserzione non concordano fra loro ma, combinati insieme, contribuiscono a chiarire uno stato d'animo più complesso dell'autore » (p. 216) e al settimo « quando i due significati della parola, i due valori dell'ambiguità sono i due sensi opposti definiti dal contesto » (p. 297).

dai più frequenti) i vocaboli che si riferiscono ai due temi del canto e delle armi:

CANTO = *palavra; guitarra; canto; flauta; pena; poema; canção; verso; harpa; sino; letra; violino; viola.*

ARMI = *arma, espada, punhal, metralhadora* (in senso negativo: armi da cui difendersi), *espingarda, flecha, combate, bala* (in senso negat.), *arco, navalha, enxada, farpa, baioneta, chicote* (negat.), *bazooka* (negat.), *morteiro* (negat.).

## 2) Lo spazio e il tempo.

Il problema rappresentato dall'atteggiamento del poeta nei confronti della prassi, o milizia attiva, e quello — più articolato — che riguarda le modalità dei mezzi espressivi si dilatano presto vistosamente nelle due categorie dello spazio e del tempo.

Questa presenza spazio-temporale è già reperibile nel *Canto I*, dopo la premessa incentrata sul rapporto canto/armi, e si esaurisce solo a metà del canto VIII, essenzialmente dedicato ai due termini eponimi della raccolta.

Ma per l'economia, e la tentata chiarezza, dell'esposizione sarà opportuno tracciare un disegno schematico dell'alternanza di motivi-chiave nella silloge poetica, seguendo anche l'ordine esterno dell'indice:

TEMPO (PASSATO), In Canto I — *Peregrinação* —: ricerca delle radici temporali (« Já meu país foi uma flor de verde pinho », in *E o bosque se fez barco*, p. 25; « Depois o bosque se fez barco. E ramo a ramo/foi remo e quilha », in *Peregrinação*, p. 26).

TEMPO (FERMO), in Canto II — *Continuação de Alcácer Quibir* —: il fluire del tempo si è rappreso nella collettiva, e personale, esperienza africana (« Às onze da manhã de mil novecentos e sessenta e dois / quebrou-se o meu relógio entre Quipedro e Nambuanguongo. / E desde então o tempo é um ditongo / entre não haver ontem e não haver depois.. », in *Às onze da manhã de mil novecentos e sessenta e dois*, p. 37).

SINTESI (NEGATIVA) SPAZIO-TEMPORALE, in *Alcácer Quibir*, composizione 'sciolta' fra il II e il III canto (« Alcácer Quibir foi sempre / o passado por dentro do presente / ó meu

país que nunca te encontraste / (..) Alcácer Quibir foi sempre / o ires perder-te em cada Índia que ganhaste / (..) Alcácer Quibir é estar aqui / a ver morrer o sol em cada tarde / (..) Este Alentejo de desilusão / em cada homem », p. 45).

AFFERMAZIONE DI UNO SPAZIO, in Canto III — *Regresso* — (« Não mais Alcácer Quibir. / É preciso voltar a ter uma raiz / um chão para lavar / um chão para florir. / É preciso um país. », in *É preciso um país*, p. 51).

PERDITA DI UNO SPAZIO, in Canto IV — *Emigração* — (« País clandestino. Pedra / ambulante. Chão que sangra. / (..) E vai-se com ele a força / a guitarra a pena a foice. / Vai-se o canto. Vão-se as armas », in *Vai-se o canto. Vão-se as armas*, p. 56).

IDENTIFICAZIONE TEMPO-SPAZIO E TENTATIVO DI SINTESI DELL'AFFERMAZIONE/PERDITA SPAZIALE, in *Paris não rima com meu país*, di nuovo una composizione 'sciolta' fra il IV e il V canto, (« Canto a raiz do tempo na raiz do espaço. / E os comboios apitam pela noite dentro. / Sou um homem dividido por um verso / atravessado por um rio entre Lisboa e o vento. / (..) Peregrinos / com Portugal disperso em mil destinos. / E separados nos juntamos verso a verso. », pp. 67 e 68).

DEFINIZIONE DEL PROPRIO SPAZIO, in Canto V — *Lusitana exilado* — (« Solitário / por entre a gente eu vi o meu país. / / Era um perfil / de sal / e abril. / Era um puro país azul e proletário. / (..) Vi minha pátria derramada / na Gare de Austerlitz. Eram cestos / e cestos pelo chão. Pedacos / do meu país. / Restos. / Braços. / », in *Portugal em Paris*, p. 73).

SAUDADE (EPICA) DEL PROPRIO SPAZIO; RIAFFERMAZIONE (EPICA) DELLA TOTALITÀ DEL TEMPO, in *Dois sonetos do amor de Ulisses, Saudade pedra e espada e Lusitana exilado*, quattro composizioni 'sciolte' fra il V e il VI canto (« Eu que não tenho o mar nem Portugal / (..) Eu que só tenho as lágrimas de sal / que me deixou el-rei Sebastião / Nem o Gama nem os doze de Inglaterra. / O herói sou eu: aqui sem pão nem glória. / Eu camponês no mar e marinheiro em terra. / Todo-O-Mundo e Ninguém. Sou eu que faço a história », in *Lusitana exilado*, p. 88).

DEFINIZIONE DEL PROPRIO TEMPO, in Canto VI — *Areia por entre os dedos* —, col rifiuto di un tempo che non sia attuale (« Canto a raiz do tempo na raiz do espaço. / A minha hora é esta hora / o meu instante é este instante / (..) Hoje / sou teu contemporâneo / Tempo », in una composizione senza titolo, p. 91).

ANSIA E RICERCA DELLE ARMI, in Canto VII — *Canto do poeta desarmado* — (« este alarme estes gritos cansaços pedaços / (..) A tempestade acumulada vento a vento. / Impossível cantar à mesa dum escritório. / Todo o poema é de rua. Todo o tempo é de combate », in *Correio*, p. 101; « As armas — me perguntam — e desarmado / sentado em Tipasá pergunto ao mar: em que verso em que tempo em que país / se venceu desarmado o ódio armado? / (..) só palavras (sem armas) pelo ar. Mas / se vos servir o sangue destas horas / armai-vos do meu canto — que são armas / meus versos a sangrar por meu país. », in *Elegia de Tipasá*, pp. 104 e 105).

DEFINIZIONE CONCLUSIVA DI CANTO-ARMI E AZIONE IN ARMI, in Canto VIII — *As armas* — (« Cantarei o homem criador crucificado / em suas máquinas. Caçador caçado / por suas armas. Tocador tocado / por suas harpas », in *Poema com h pequeno*, p. 111; « Com mãos se faz a paz se faz a guerra. / Com mãos tudo se faz e se desfaz », in *As mãos*, p. 121; « O nosso amor é de combate. De coragem. / O nosso amor é de saudade. De cidade. / (..) este amor em que já não somos dois / mas milhões », in *Balada do amor militante*, pp. 124 e 125; « Minha pena baioneta / meu navio minha enxada / minha pena de poeta / minha espada », in *Minha pena minha espada*, p. 126; « Que o poema diga o que é preciso / que chegue disfarçado ao pé de ti / e aponte a terra que tu pisas e eu pisô. / E que o poema diga: o longe é aqui. », in *Poemarma*, p. 139).

Ma lo schema proposto non può certo esaurire il discorso sulla struttura portante costituita dal binomio spazio-tempo: ognuno dei due elementi appare infatti realizzato in variazioni semantiche spesso contrapposte, all'interno di una visione dialettica che tende al superamento dei contrasti.

Così lo spazio si biforca nelle figure di spazio esterno e di spazio-Portogallo, e i due tronconi si presentano internamente segnati al positivo e al negativo:

SPAZIO ESTERNO POSITIVO: conquista, avventura umana, valorizzazione di peculiarità etniche (« Canto / as marítimas mãos / de Magalhães. As mãos / voadoras de Gagárine », in *O canto e as armas*, p. 17; « E contudo perdendo-te encontraste. / E nem deuses nem monstros nem tiranos / te puderam deter *A mim os oceanos*. / E foste. E aproximaste. / Antes de ti o mar era mistério. / Tu mostraste que o mar era só mar. / Maior do que qualquer império / foi a aventura de partir e de chegar », in *Regresso*, p. 49; « Tu nada sabes de quem somos. Fernão / Mendes Pinto viaja ainda em cada / um de nós. Somos o povo da / Peregrinação », in *Paris não rima com meu país*, p. 68; « Eu que fui como Fernão Mendes Pinto / o diabo e o deus da minha peregrinação. », in *Lusitana exilado*, p. 87).

SPAZIO ESTERNO NEGATIVO: avventurismo, falso obiettivo fuorviante (« Depois o bosque se fez barco e o barco arado / dessa nova e fatal agricultura: / colher no mar o fruto nunca semeado », in *E o bosque se fez barco*, p. 25; « Era um povo a perder-se por seu amo / que perdia o seu povo de ilha em ilha / (..) Porque nenhum Brasil foi teu. Nenhuma / ilha a tua. Em cada barco terra a terra / perdeste a pátria por achar. E guerra a guerra / por tuas armas te perdeste. E o mais foi espuma. », in *Peregrinação*, p. 26; « As colunas partiam de madrugada / para o norte partiam para a morte / partiam de Luanda flor pisada / levavam morte de Luanda para o norte. », in *As colunas partiam de madrugada*, p. 35; « E naufragar de novo. E de novo perder / além do mar o que se deixa em terra. (Porque o mais é espuma.) / Alcácer Quibir é ir morrer / além do mar por coisa nenhuma », in *Explicação de Alcácer Quibir*, p. 46).

SPAZIO-PORTOGALLO POSITIVO: radice sentimentale e campo specifico d'azione (« Porque nada é tão grande como as tuas mãos: / oitenta e nove mil quilómetros quadrados. O céu e o mar. E todos os navios. / E todos os poemas », in *E de súbito um sino*, p. 22; « E braço a braço meço o espaço

dos seus braços: oitenta e nove mil quilómetros quadrados. / E um país por achar neste país », in *Raiz*, p. 23; « Era um país futuro em cada aldeia / era um país de música nas mãos sem nada », in *E a carne se fez verbo*, p. 24; « Sem precisarmos de sair o porto / temos aqui à mão / a terra da aventura », in *Abaixo El-rei Sebastião*, p. 52; « Aqui moravam. / Fluíam no fluir das estações. / Com seus arados lavravam / ternamente ferozmente / assim como quem ama / assim como quem morre / gota a gota espiga a espiga », in *Vão-se os homens desta terra*, p. 58; « Chegam palavras com guitarras de Lisboa / chegam palavras que me sentam à sua mesa / para falar das nossas coisas: trigo e tristeza. / Trevo e sal. / Chegam palavras que me trazem vinho e boroa. / Chegam palavras que me trazem Portugal. », in *Correio*, p. 99; « a gaivota que deixa sobre a tarde / em Tipasá um rastro de Lisboa », in *Elegia de Tipasá*, p. 105; « Lisboa tem um cravo em cada mão / tem camisas que abril desabotoa / mas em maio Lisboa é uma canção / onde há versos que são cravos vermelhos / Lisboa que ninguém verá de joelhos », in *Lisboa perto e longe*, p. 130; « Guitarras do meu país / que onde não canto cantais / que dizeis o que não diz / meu canto que por encanto / se cala quando falais », in *Guitarras do meu país*, p. 135).

Le contraddizioni interne a queste indicazioni spaziali tendono, abbiamo detto, verso una soluzione, a sua volta definibile per gradi:

**SUPERAMENTO A CARATTERE 'UNIVERSALISTICO'**: l'amore per la propria terra viene assorbito, ma in modo non completo, per degli improvvisi ritorni all'elemento locale, in un'esaltazione della totalità (« Amor do mundo mais do que do Minho / também é de Alentejo e Beira Baixa / este amor de raiz (..) / Amor Argel Amor Paris / o nosso amor é de nenhures e toda a parte / (amor amor do meu país) / (..) amor tão grande amor tão pouco / amor a prestações (..) », in *Balada do amor militante*, p. 125).

**SUPERAMENTO NELLA COSCIENZA DI UNA PATRIA SPECIFICA, ANCHE FUORI DEI CONFINI GEOGRAFICI**: lo spazio s'identifica con il

« povo-português », nella diaspora dell'affamata emigrazione<sup>5</sup> (« E caminhávamos. Braços e mãos para alugar / meu Portugal nas ruas de Paris », in *Portugal em Paris*, p. 74; « Canta dentro de mim pátria exilada / com tua fome com teu cansaço / (..) Canta dentro de mim descalça e nua / conta-me tudo quanto te fere. E a/dor da Ibéria / ceifa-a ceifando o pão azul da lua / que é o pão da miséria », in *Pátria expatriada*, p. 78; « Lusíada exilado. (E em Portugal: muralhas). / Se eu agora morresse sabia por quê. / Venham tormentas e punhais. Quero batalhas. / Eu que sou Portugal quero viver de pé », in *Lusíada exilado*, p. 88).

Per quanto riguarda l'uso del vocabolo e del concetto di tempo in CA (e poi, più brevemente, in PC) sembra realistico limitare il discorso essenzialmente a una schedatura per occasioni, da cui sia possibile magari dedurre empiricamente un intenzionale disegno di fondo. E questo perché l'opera alegriana si regge in gran parte sul problema temporale, così da rendere inopportuna e non pertinente ogni suddivisione schematica. Inoltre, la lettura riguarda un più o meno angusto spazio letterario, e non può condurre alle dimensioni filosofiche della temporalità; anche se dalla varietà delle caratterizzazioni

<sup>5</sup> I versi alegriani trovano il loro corrispondente storico nella testimonianza ad es. di W. Monteiro, *As histórias dramáticas da emigração*, Lisboa 1969: «... esses homens estavam, entretanto, unidos por um destino comum, o mesmo dos 120 mil emigrantes portugueses que trabalham em toda a região de Paris, o mesmo dos 380 mil que buscam em França a sua subsistência. (..) Como robots, como autómatos, os seus corpos mecanizam-se ao serviço da sociedade de consumo que lhes sorve as energias transformando-as em alta produtividade, e lhes cospe um salário consoante a sua origem. Quanto mais robot, mais baixo salário. Cérebros paralisados, submissos, enegrecidos pelas necessidades, amargurados pela nostalgia, único sentimento, angustiante e típico, do robot português » (p. 35); « E é precisamente nesse pântano que os repórteres ambicionam rebolar-se (..) Em Champigny podem eles saciar-se, sobretudo aqueles que andem em busca de contrastes. Contrastos da vida com as leis e acordos entre governos (..) » (pp. 61-62); « Ele sabia que quase todos partiam de noite e que temiam não ser acompanhados por uma boa estrela e que esse caminho silencioso conduzia à própria noite, onde se misturaria a solidão, a vida dura, a saudade das mulheres, a amargura de uma exploração sem limites (..) » (p. 186).

tipologiche possano emergere parecchi dati, utili a definire un trattamento del tempo 'secondo Manuel Alegre'.

Un primo punto di avvio è costituito dal tempo-ricordo, che parte da Bergson e giunge verisimilmente a M. A. attraverso la mediazione di Teixeira de Pascoaes (l'accostamento diverrà più credibile nelle pagine dedicate alla *saudade*). Dice il Prado Coelho del fondatore del 'saudosismo': «Pascoaes distingue dois momentos, ou duas maneiras de regresso à infância. Uma vez, o poeta *revive*, quere dizer, extingue-se perante a voz da infância, a voz da alma que nele se levanta. Outras vezes, o poeta *recorda*, quere dizer, procura, na ausência dessa voz, defini-la, comprazer-se na sua lembrança (...) Bergson define duas modalidades da memória: a *recordação pura* (relativa à *durée* e a *memória-costume* (relativa ao tempo especial)<sup>6</sup>».

Il volgersi al passato sino a scomparire in un tempo-infanzia (elegiaco, o idillico) è solo una parte del 'ricordo' alegriano: nel suo caso la visione remota è vista anche in una prospettiva (con un fine) da epopea, e del resto già M. Sacramento aveva notato questa particolare funzione del passato nell'analisi di PC.

Inoltre, accanto al tempo-infanzia singolo (*Tis*) e a quello collettivo-epico (*Tic*), è registrabile con notevole frequenza un tempo negativo che dal passato si riflette nel presente (*Tpn*), connotandosi nelle immagini di vecchi castelli, ragnatele, uccelli notturni, o più esplicitamente, fantasmi eternamente tirannici.

All'altro polo appare un tempo presente positivo (*Tpp*), che trova la sua ragione di esistere nell'antagonismo con il resistibile immobile.

Questo *Tpp* indicherebbe dunque una fase necessaria ma non perfetta, un mezzo (ma troppo conclamato, e velleitario) d'inserimento nella realtà da modificare<sup>7</sup>. Anch'esso si arti-

<sup>6</sup> J. do Prado Coelho, *A poesia de Teixeira de Pascoaes*, Coimbra 1945, p. 39.

<sup>7</sup> Sono illuminanti le parole di O. Lopes, in *O tempo na obra literária*, pp. 54-57 di *Modo de ler-Crítica e interpretação literária* 12, Porto 1969: «mas não é exorcizando impotentemente os ritmos irreversíveis do mundo, não é reduzindo a mudança que «faz» ao ritmo daquela que dantes «soía», não é opondo

cola in due aspetti: quello individuale (con cenni autobiografici e riferimenti alle specifiche 'armi' del poeta) e quello sociale, forse accostabile alla definizione di 'tempo collettivo' fornita dal Merleau-Ponty, «à la mesure de l'histoire collective que mon existence privée reprend et assume»<sup>8</sup>.

Ma il presente può acquistare un valore più pieno, arricchirsi dilatandosi nel passato e verso il futuro, pur conservando un proprio valore specifico, di attualità vivente.

Tale esistere per agire in una realtà totalizzante, che potremmo avvicinare sia alla «tensione soteriologica» fra un «già» e un «non ancora» di alcune voci nuove dell'esegetica neotestamentaria<sup>9</sup>, sia al «présent vivant» del già ricordato Merleau-Ponty, ci sembra rintracciabile in molti dei versi alegriani, dove costituirebbe un tentativo di tempo-sintesi (*TS*).

A queste considerazioni ci ha indotto la schedatura del tempo (vocabolo o concetto sotteso) in CA; l'esame riguarda talvolta singoli versi, talaltra intere composizioni e le varie definizioni spesso convivono in un solo lessema, si sovrappongono

---

ao tempo a duração íntima como sua mera inversão metafísica — não é só assim que nos transfiguramos em toda a nossa plenitude possível. E isso talvez explique a necessidade normal de outras categorias mais informes de arte — incluindo a arte quotidiana de simplesmente viver, decifrar as entrelinhas do jornal, falar ao vizinho de casa, ver cair a chuva e ter um programa, ou mais que um, de vida». (p. 57).

<sup>8</sup> Sul 'tempo' del filosofo rimandiamo naturalmente a uno specialista, da cui abbiamo ricavato la citazione: A. de Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguité - L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Louvain-Paris 1967 (tutto il capitolo sulla *Temporalité*, pp. 292-310).

<sup>9</sup> In questo senso cf. O. Cullmann, *Il mistero della redenzione nella storia*, trad. it. Bologna, 1. ed. 1966, 2a. 1971: e si noti che Alegre ha dedicato in PC versi 'fraterni' a Giovanni XXIII (cf. *infra*). Una valorizzazione dell'unità «das três dimensões temporais» è stata compiuta da E. do Prado Coelho, all'insegna di Heidegger, per i versi di V. Nemésio, dove però si nota la «desvalorização do presente» (*Vitorino Nemésio — a gramática de Deus ou a ficção reversível*, in «Colóquio-Letras», 4 1971, pp. 33-43).

Per quanto riguarda il concetto di *TS*, si veda anche R. Kalivoda, *La realtà spirituale moderna e il marxismo*, Praha 1968, trad. it. Torino 1971; sul *Tpn* e la «prospettiva memoriale» cf. C. Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica*, Torino 1969, pp. 251-295.

in uno stesso verso: non sempre è stato dunque possibile applicare un'etichetta unica, o, tanto meno, conclusiva.

*TS*, p. 15: « Meu sangue é uma guitarra / tangida pelo Tempo ».

*TS*, p. 16: « Começa meu canto onde começa / a construção.  
Pastores / do tempo são meus dedos ».

*TS*, p. 17: « Canto as armas e o Tempo ».

*Tpp*, p. 17: « As minhas armas e o meu tempo ».

*Tic e TS* (?), p. 23: « Canto a raiz do espaço na raiz / do tempo.  
E os passos por andar nos passos caminhados ».

*Tic e TS* (?), p. 24: « Eram armas e homens vestidos de vento /  
era um tempo de ser ou de não ser ».

*Tis; Tic e Tpn*, p. 37: « Às onze da manhã de mil novecentos  
e sessenta e dois / quebrou-se o meu relógio entre Quipedro  
e Nambuangongo. / E desde então o tempo é um ditongo /  
entre não haver ontem e não haver depois ».

*Tis; Tic e Tpn*, p. 40: « Todo o tempo é uma batalha. Ataque.  
Fuga. ».

*Tis; Tic e Tpn*, p. 45: « Alcácer Quibir foi sempre / o passado  
por dentro do presente ».

*Tpn*, p. 46: « Há um tempo parado no tempo que voa. / Por-  
que um fantasma é rei de Portugal ».

*Tic e TS; Tppc*, p. 50: « De Calicute até Lisboa sobre o sal / e o  
Tempo. Porque é tempo de voltar ».

*Tis; Tic; Tpn*, in tutta la composiz. *Vão-se os homens desta terra*, e in partic. ai vv. finali di p. 60: « Vão-se os homens  
vão-se as mãos / que foram vinhos navios / e foram fumo  
nas fábricas / foram sangue nas espigas / (..) Ficam som-  
bras sombras sombras ».

*Tis*, in tutta la composiz. *E Alegre se fez triste*, e in partic. ai  
vv finali, p. 61: « E viu que a pátria estava toda em ti. /  
E ouviu dizer-me adeus: essa palavra / que fez tão triste a  
clara madrugada ».

*Tis, Tic; Tpps, Tppc; TS* (?), p. 66: « Canto a raiz do tempo  
na raiz do espaço ».

PERDITA DI TUTTO IL *Tpp*, p. 66: « Ai tempo / sem raiz ».

*Tpn*, p. 66: « neste tempo de Espanha: areia que não corre ».

PERDITA DEL *Tic* E DI TUTTO IL *Tpp*, p. 66: « Tenho mil nove-  
centos e sessenta e quatro anos / nesta noite de Julho sem  
pátria em Paris. / Ai tempo sem raiz ».

*Tis, Tic; Tpps, Tppc; TS* (?), p. 67: « Canto a raiz do tempo  
na raiz do espaço ».

PERDITA DEL *Tis*, DEL *Tic* E DI TUTTO IL *Tpp*, p. 69: « Mata a  
fome do estômago não mata a fome / de Portugal. / Nan-  
terre St. Denis Aubervilliers Champigny. / Ai tempo sem  
raiz ».

*Tpn; Tis e Tic*, p. 75: « Éramos vinte ou trinta nas margens do  
Sena / sentados / ausentes, *E havia uma rua. Havia uma  
casa / Havia um cesto de cerejas sobre a mesa* », etc.

*Tpps e Tppc*, p. 79: « Abre dentro de mim a longa estrada. /  
Teu coração navio ou asa / (..) vamos: é tempo de voltar  
a casa ».

*TS*, p. 85: « Minha saudade que não és passado / mas este  
tempo nunca navegado / de transformar saudade em liber-  
dade ».

*Tis, Tic; Tpps, Tppc; TS* (?), p. 91 (e cf. pp. 66 e 67): « Canto  
a raiz do tempo na raiz do espaço ».

*Tpps, Tppc*, p. 91: « Hoje / sou teu contemporâneo / Tempo ».

*Tis, Tic* E UN ILLUSORIO *TS* 'ESTETICO', p. 91: « Porque nem  
sempre tive a tua idade. / Eu já fui rei de cada instante  
e já cantei / na tua imensa imensa eternidade ».

*TS*, p. 92: « Nós temos de passar. Porém não chores: / a eter-  
nidade aprende-se passando ».

*Tpps e TS*, p. 92: « A que me espera / bordando sobre o Tempo  
quem eu sou: / este que passa ».

*Tis*, p. 92: « Se de repente se abrissem os batentes da noite / e  
eu pudesse voltar / se de repente Tempo me levasses / de  
novo ao tempo da inocência ».

*TS*, p. 92: « eu gravaria em cada instante a data deste tempo /  
eu escreveria sobre a eternidade / a dolorosa brevidade  
deste instante ».

*Tis*, p. 92: « Ah se de novo me levasses ao país da brisa / *Rio  
Águeda que vais / Banhando a verde fragrância / Das mar-  
gens do Nunca Mais / Onde fica a minha infância* ».

*TS*, p. 93: « nas margens do futuro um sinal deste tempo / -areia que me escorre pelos dedos breves ».

*Tpps e Tppc*, p. 93: tutti i vv. da « Mas hoje quero ser o teu contemporâneo » a « e dói-me ser presente sendo tu passado ».

*TS*, p. 93: « Ah que de novo os teus ponteiros no meu sangue apontem / aquele instante que por ser eterno foge. / Eu que já fui outrora o teu contemporâneo de hoje / não suporto ser hoje o teu contemporâneo de ontem ».

*TS*, p. 94: « Onde tu no presente és cheio de passado / eu quero ser futuro. Quero transformar. / Onde tu no presente és já futuro começado / quero viver a tua lei: quero passar / (..) E ser presente é ser passado é ser futuro apenas hoje / (..) Ser presente é passar ».

*TS IN UNO SPECIFICO Tpp*, p. 94: « E porque não há um tempo universal / (..) eu quero ser presente em Portugal / cantando o teu devir em cada verso. / (..) eu quero ser o teu contemporâneo / em Portugal. Com tuas armas Tempo transformar. / E assim passar ».

*Tpps e Tppc*, p. 95: « Que somos nós senão o que fazemos? / (..) Que serei eu senão só o que faço / e é tão pouco no tempo em que não temos / para viver senão o tempo de / transformar neste tempo e neste espaço / o sol do que fazemos. Porque o mais / é já sombra de sombra e o breve traço / de quem passamos para nunca mais ».

*Tis, Tic e Tpps e Tppc*, in tutta la composiz. *Correio*, e in partic.: « E já morreu Manel e já morreu / o tempo em que tu eras o avançado centro / que marcava mais golos no largo de Botaréu » (p. 100) e « Meu tempo é hoje. Tudo o mais é não ser. / Canto o tempo que passa. / E sei que passo com o tempo. E sei que passo » (p. 101).

*Tpps, Tppc*, p. 102: « e perguntar-lhes pelas palavras / pelas armas do meu tempo ».

*Tis e Tpn*, p. 103: « Canto o rasteiro tempo e os meus vinte e nove anos. / A cantar me despeço. Viver é uma festa / mesmo que o tempo seja esta floresta / de enganar enganar enganar ».

*Tpn*, p. 104: « E o Tempo passa em Tipasá (..) / E pena a pena passa o Tempo (..) ».

*TS*, p. 104: « esta saudade / não do que foi mas do que será / tempo futuro e arma do meu canto ».

*Tpn*, p. 104: « E passa o Tempo aqui onde não passa / a saudade que pena a pena passo ».

*TS*, p. 104: « Sobre as pedras passadas tempo novo: / Argélia onde foi França em cada praça ».

*TS SPECIFICO*, p. 104: « Tempo que passas, quando é que meu povo / terá o seu tempo no seu próprio espaço? ».

*Tis e Tpn*, p. 105: « E vai-se uma gaivota para o sul. / Como o Tempo se vai como ele voa / como o Tempo seu voo é uma saudade / (..) a gaivota que deixa sobre a tarde / em Tipasá um rastro de Lisboa ».

*Tpn TENDENTE A Tpp*, p. 105: « E doem-me os minutos como farpas / cravados na canção que é já passado. / Abre-se o Tempo em mim com suas harpas / que poderei fazer senão cantar ».

*Tpp* 'ARMATO' E 'INESTETICO', p. 105: « E o Tempo é uma canção do Rei de Tule / (..) E já o Tempo mais que um rastro azul / deixou desertos nas palavras. Eis / minhas palavras nuas como espadas ».

*Tic e TS*, p. 114: « Mas todos os anos na mesma noite / em que o sangue correra nessa aldeia de Espinho / as mãos do povo vinham florir / aquela árvore à beira do caminho ».

*Tpp e TS*, in tutta la composiz. *Tempo de não Tempo de sim*, in partic. ai vv., di p. 115, « Chega um tempo febril. Fabril. Tempo de sín / tese. Tempo de guerra. Tempo de mudança. / Chega um tempo de não. Chega um tempo de sim. / Tempo de desespero. Tempo de esperança. / Chega um tempo de início num tempo, de fim ».

*Tpn*, p. 117: « E o tempo foge / e mais do que a esperança leva o puro ardor ».

*Tppc*, p. 117: « Porque um só tempo é o nosso. E o tempo é hoje ».

*TS*, p. 121: « E cravam-se no Tempo como farpas / as mãos que vês nas coisas transformadas ».

*Tpn CHE TENDE A Tpp*, p. 128: « e há um tempo de luta no tempo que dói ».

*TS*, p. 136: « Corre o tempo e não se cansa / em cada tempo outro tempo / todo o tempo é de mudança. / Mesmo em tempo contratempo / quem porfia sempre alcança » etc.

*Tpp* CONTRO *Tpn*, p. 136: « Mesmos são estes Bandarras / que nos falam de outro rei. / Guitarras minhas guitarras / em contratempo tangei / um tempo já sem amarras / só de povo e não de rei ».

*TS*, p. 137: « Que o poema cante em todas as idades / (que lindo.) no presente e no futuro o verbo amar ».

### 3) « Saudade » e « Liberdade ».

Il tempo e lo spazio si presentano spesso al livello delle certezze minimali, nel loro frequente giustificarsi e concludersi con due parole ricorrenti nella tradizione culturale lusitana. Ad una prima approssimazione, i due vocaboli si presentano nell'uso più ovvio, consequenziale alla situazione-base del canto: se l'allontanamento dallo spazio-Portogallo porta alla « saudade », la cristallizzazione di un « tempo-contratempo », o *Tpn*, impedisce (e dunque ingenera il desiderio nostalgico di possedere) una, invero non definita, « liberdade ».

« Liberdade » è prima di tutto un concetto generico, da libertinismo del secolo diciottesimo, o anche di datazione più risalente, se consideriamo la citazione dei versi camoniani all'apertura del libro: « .. a esperança / da liberdade está na vossa lança », p. 13. Altri esempi di questo uso monocorde e informe del vocabolo si hanno a p. 29: « deste país que já não tem no nome / a independência da palavra liberdade », e a p. 84: « este amor que me prende. E é liberdade », mentre una qualche immediatezza e risalto si raggiunge a p. 109: « Falo da liberdade / ao alcance da mão », e a p. 121: « nas tuas mãos começa a liberdade ».

L'immagine poetica del vento, presente con molta frequenza nel lessico alegriano<sup>10</sup> fornisce una più credibile funzione refe-

<sup>10</sup> Il vento in CA esplica spesso una funzione emotiva ed estetica di forte rilievo; tra le venti e più schede che gli si riferiscono, citiamo altri momenti particolarmente significativi: « Armas e homens vestidos de vento » (p. 24); « Passam balas de chumbo nas balas do vento » (p. 41); « Deixai falar na nossa voz a voz do vento » (p. 52); « as mãos (..) / ficaram da cor do vento » (p. 57); « Sou um homem dividido por um verso / atravessado por um rio entre Lisboa e o vento » (p. 67); « Apodreceu o vento em nossos braços » (p. 116); « A tem-

renziale ed emotiva alla sua libertà (« escrita com punhais de vento », p. 24), che acquista un'ambigua pregnanza quando infine si pone in rapporti di analogia o di identificazione con la « saudade »: « Escrevo saudade com o mesmo vento / com que escrevo a palavra liberdade / (..) lá onde liberdade é uma saudade » (p. 85), e « Que desarmado eu vi em Tipasá / armar-se de saudade a liberdade » (p. 104).

L'accostamento (non solo fonemico) delle due parole è tipico del periodo 'maturo' di Alegre: come infatti si dirà anche appresso, in *Praça da Canção* si parlava molto di libertà e molto meno di nostalgia, vista sempre nell'ambito più ovvio del suo significato, e usata con un gusto stancamente barocco (« saudade de saudade », p. 70 PC).

Ora, pur se non è qui il caso di approfondire un discorso sulle vicende storico-filologiche di questa « saudade » lusitana, nata come la « soledad » dalla percezione della solitudine, ma arricchita presto, e peculiarmente, da una visione (biblica?) di salvezza o salute, è necessario sottolineare come la nostalgia del secondo Alegre comprenda in sé tutte le possibili variazioni semantiche registrate nei documenti e movimenti letterari portoghesi, e si proietti anche oltre i limiti ormai canonici della « saudade » reinventata dai « saudosisti ».

Se per il seicentista Manuel de Melo la « bella passione dell'anima » rappresentata dalla « saudade » è « tanto sottile (..) da lasciare in noi il dolore del soddisfacimento »<sup>11</sup>, per il fon-

pestate acumulada vento a vento » (p. 101); « Uma palavra assim [liberdade?] nenhuma língua a teve / tão ausência-presença, tão feita de vento » (p. 127); « povo armado / de vento revoltado » (p. 129); e, nel senso di spazio esterno mitico e negativo: « e andou achando como a vindimar / terra plantada sobre o vento e a bruma » (p. 86).

<sup>11</sup> F. Manuel de Melo, *Epanáfora Amorosa III*; per tutte le vicende letterarie e linguistiche di *saudade* resta fondamentale lo studio della C. Michaelis de Vasconcellos, *A saudade portuguesa*, Porto 1914 (sino alla nascita del saudosismo). Sulla questione della profonda diversità fra la *saudade* e la *soledad*, che è semplice solitudine, anche se occasione di misticismo, cf. K. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, nella traduzione spagnola, infedele, *La soledad en la poesía española*, Madrid 1941 e nella più corretta versione bonaerense, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires 1946; più di recente, Birute Ciplijanskaite, *Las soledades románticas*, pp. 5 e 14, « Ínsula » XV (1960) n. 160.



datore del movimento saudosista (ritorno alle radici nazionali, nei primi anni del nostro secolo) questa passione diviene un mezzo di conoscenza del metafisico, di penetrazione « no indizível, no impalpável » costituito dal tempo « durée » di cui si è detto. La « saudade » coinvolge anche il futuro, un futuro, ben s'intende, generalmente limitato alle gioie celesti: « saudade do Céu », come rammenta il Prado Coelho, o, in modo più ampio ma sempre individuale e volto al metafisico, nostalgia per la conquista di intimità tra il soggetto e « o ser, entre ele e o outro, entre ele e Deus, especialmente »<sup>12</sup>.

In *O Canto e as armas* s'incontra la romantica (ottocentesca, garrettiana) *saudade* proprio della libertà nel paese perduto o lontano: « Penélope que bordas de saudade / este amor que me prende. E é liberdade » (p. 84), « E vai-se uma gaivota para o sul / (..) Como o Tempo seu voo é uma saudade » (p. 105), ma il concetto si estende anche a prospettive non individuali: « Saudade / de ser Pátria. País em / movimento (..) » (p. 55). L'accezione si fa più vasta, e ambigua, quando la parola si confonde con l'omologa « liberdade », ed assume anche talvolta una connotazione utopistica (da utopia non mitologica ma, ci pare, legata al tema del tempo-sintesi di Alegre): « E pena a pena passa o Tempo enquanto / passo a passo não passa esta saudade / não do que foi mas só do que será / — tempo futuro e arma do meu canto » (p. 104). Questo valore sentimentale attivo, ricco di tensione e volto in avanti, trova la prima definizione programmatica in *Saudade pedra e espada* (p. 85): « .. Saudade que já foi fraqueza / em força e arma transformada / minha festa por dentro da tristeza / minha saudade feita pedra e espada. / Minha saudade que não és passado / mas este tempo nunca navegado / de transformar saudade em liberdade (..) », e la sua piena realizzazione concettuale nella visione aperta di *Balada do amor militante*: « O nosso amor é de combate. De

<sup>12</sup> Per quanto riguarda Pascoaes e il saudosismo cf., oltre il già citato lavoro del Prado Coelho, l'introduzione dello stesso autore alle *Obras completas* di T. de P., v. I, Lisboa s.d. L'ultima citazione è tratta da *A saudade, nova dimensão psíquica do Homem*, di J. Ferreira, O. F. M., in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz 1963, n. 9, pp. 928-938 (con bibliografia).

coragem / O nosso amor é de saudade. De cidade. / Amor sem casa amor sempre em viagem / o nosso amor é esta eternidade / de passagem » (p. 124).

M. A. ha dunque portato avanti un'operazione interessante e valida con un vocabolo ormai colloquialmente consunto e letterariamente cristallizzato in una visione fenomenologica o vagamente esistenzialistica: la « saudade » è stata recuperata al livello di tempo attivo e collettivo, assumendo una funzione estetica che dà particolare risalto al messaggio.

#### 'PRAÇA DA CANÇÃO': MOTIVI E PAROLE

La tematica di *O Canto e as armas* si ritrova tutta, ma in proporzioni e prospettive differenziate o autonome, nel primo libro di versi.

Il canto (il ruolo del poeta, o dell'arte) ha qui uno spazio più scopertamente privilegiato: già nel titolo, e poi nelle continue definizioni e allocuzioni in cui il poeta parla (dalla piazza?) al popolo, sino al testamento conclusivo ed esistenziale: « Aqui vos deixo o meu poema (..) / meu poema a rimar com minha vida » (p. 144).

La funzione dei versi è dichiarata in vari momenti e in tonalità più o meno accentuate: se « é tão pouco o sangue dum poeta » (p. 32), costui sa porre nella speranza mattinata degli uomini « uma espingarda e um sonho » (p. 35), portando a ognuno, con la sua « bicicleta de recados » (p. 47) il messaggio « que fale de quem somos: / das nossas casas e dos nossos violinos. / Do nosso pão e nossas rosas » (p. 39).

Vero è che la « canção fraterna e livre » (p. 58) si getta spesso « contra as grades » (p. 59) e il verso può essere « bombardeado » (p. 111); ma la canzone continua, accesa « sobre a noite / do mundo », perché è la « casa do mundo » (p. 126), il viaggio « do homem para o homem » (p. 127), che resta « nas rimas (..) livre » (p. 141), e coraggiosamente « de pé no seu poema » (p. 129).

Le armi non sono ancora stabilmente connesse con questo celebrato canto: tranne una fugace dichiarazione programmatica (« Dos nervos do meu canto lançarei mil dardos », p. 41) i mezzi di lotta sono espressi quasi sempre dai « dedos » e dalle

« mãos », e solo talvolta (pp. 64, 65, 78, 126, ad es.) trasformati in « espadas ».

Anche il problema dello spazio appare nella prima silloge presente ma diversificato, e non tanto nelle categorie (c'è lo 'spazio-Portogallo' e lo 'spazio esterno' come falso obiettivo o costrizione dell'emigrante; c'è il tentativo di sintesi a vari livelli: « a minha pátria és tu canção », p. 40; « a Pátria não és tu mas este povo », p. 64; « a pátria somos nós », p. 143), quanto piuttosto nelle connotazioni metaforiche. Se infatti in CA si registra un forte, ma unico, accenno all'« Alentejo de desilusão » che dilaga deserto nell'uomo portoghese, in PC il « País amado » (p. 41), che è una « pátria vestida de viúva » (p. 59) e un « país de sal e trevo » (p. 92), « de trevo e sal » (p. 93), resta anche, e soprattutto, la « terra da saudade » (pp. 69 e 71), il « País de Abril » per antonomasia, con la sua « capital de ternura » (p. 77) e addirittura con i suoi larghi « Algarves » sempre nostalgicamente tenerissimi (p. 78). Anche le suddivisioni concettuali del tempo ('tempo-infanzia', 'tempo presente' e 'tempo-sintesi') sono interamente configurate in PC, in modo meno sistematico, ma con notevole insistenza: a cominciare dalla premessa in prosa (*Rosas vermelhas*, infelice bozzetto romantico-naturalista, pp. 25-29), tutta inquadrata in un *Tis* da fine Ottocento contrapposto a un *Tpn* anch'esso di maniera.

Ma leggiamo le schede 'temporali' dei versi:

*TS*, p. 39: « eu sou a minha história na história do poema. / E as línguas já passadas estão na língua renovada / são o ritmo do ritmo do meu canto / quando uma voz familiar e colectiva / dá uma voz à minha voz (...) ».

*TS*, p. 40: « Uma canção onde cantemos / transitórios eternos morrendo passando / ficando ainda / nos demorados violinos da canção tão breve ».

*Tpn*, p. 42: « (...) E eu estou aqui / há novecentos anos. Não cresci nem mudei. / Apodreci ».

DA *Tic* A *Tpn*, pp. 48-49: « Falo dos vivos / dos que todos os dias ficam vencidos em Sagres / (...) Falo da história que não vem na História. / (...) Aprendi o passado nos restos do passado ».

DA *Tis* A *Tpp*, p. 61: « Não procurem na História que não vem na História. / País de Abril fica no sol interior das uvas / fica à distância dum só gesto os ventos dizem ».

*Tis* e *Tic*: tutto il *Romance do Tempo Inocente* (pp. 69-71), in partic. i vv. « Era um tempo com barcos nos minutos. / Havia o mar. Raparigas da terra da saudade / (...) porque nós tínhamos a idade de não ter idade / e tu não tinhas rosto eras saudade de saudade ».

TENDENZA al *TS*: tutta la composizione *Nós voltaremos sempre em Maio* (p. 79), in partic. i vv. « nós / que também fomos jovens e por ela e por eles / amámos lutámos e morreremos / nós voltaremos meu amor nós voltaremos sempre ».

TENDENZA AL *TS*; p. 83: « Cada manhã / eu sou aquele / por quem se chora / por quem se espera ».

*Tpn*, p. 86: « Tu que por nós andas há séculos chorando ».

*Tpn*, TENDENTE A *Tpp*, p. 100: « ou diz-me novas de meu amigo / que tece o tempo na torre negra. »; p. 101: « que tece o tempo que tece a esperança ».

*Tpn*, p. 109: « Em Nambuanguo o tempo cabe num minuto »; p. 110: « Porém tu nada sabes deste tempo longo longo / tempo exactamente em cima / do nosso tempo (...) ».

*Tic* e *Tpn*, p. 118: « quebraram-se nas veias os relógios onde os ponteiros marcavam vinte e cinco anos. ».

*Tic* e *Tpn*, TENDENTI A *TS*, p. 119: « Eu canto para ti um mês de giestas / um mês de morte e crescimento ó meu amigo ».

*Tppc*, p. 125: « Canto conforme a circunstância / circunstância não minha mas dos homens toços. ».

*Tpps*, p. 126: « Cantando eu nego o que me nega / acto de amor / coração perpendicular ao tempo. ».

*Tpn*, p. 142: « Não vou dizer o tempo que demora um verso. / Como dizer-vos por exemplo o tempo / com as chaves metálicas batendo / na minha cela que depois rimei com estrela? ».

Per quanto riguarda la *saudade*, si è già detto che il vocabolo in PC non supera il livello più banale e consueto di significazione: talvolta è usato addirittura al plurale, secondo il

puro stile dei convenevoli epistolari (« se acontecer/teres saudades fecha os teus olhos », p. 112), in qualche caso riguarda la definizione dello spazio (« nos terraços da saudade », p. 60; « raparigas da terra da saudade », pp. 69 e 71) o si volge all'amore (« saudade do amor », pp. 69 e 70) e alla *saudade* stessa (« saudade de saudade », p. 70). Solo molto raramente la parola è accostata, ma in modo occasionale, alla *liberdade* (« na boca um gosto a saudade / e uns cabelos onde nascem / os ventos e a liberdade », p. 92; « tu não és aquele vento / que me abria as janelas / (...) semeando uma saudade », p. 121: se pure in questo caso vogliamo considerare il vento come sinonimo della libertà).

La libertà « foi assassinada » (p. 127); è una libertà individuale (« coração que nasceu livre / não se pode acorrentar », p. 94) o riferita alla patria-paese (ad es. alle pp. 37, 44, 49, 86, 96, 122...), rima con *cidade* e prigione (« Cidade já rimei com liberdade / (...) liberdade rimei depois com estrela e cela », p. 143; « cidade a não rimar com liberdade / liberdade a rimar com estrela e cela », p. 144), e chiude il libro, coi versi di Éluard (v. *infra*).

Una funzione di particolare risalto e ambiguità semantica è invece assunta in PC dal *vento*, talvolta ridotto a *brisa*: esso è voce del 'tempo-infanzia' (« Os ventos tristes batem no meu rosto / batem no meu poema as vozes muito antigas », p. 41; « E não me fales mais do longe vento », p. 41), di una generica tristezza ispiratrice (« ó canção ó vento ó noite »; « ó noite ó vento ó canção », pp. 50, 51, 52), di una tradizione etnica da recuperare (« como se o mar e o vento / nascessem dentro da gente », p. 94) o della, sempre indefinita ma interdetta, libertà (« País de Abril tem ventos ilegais », p. 61; « Tu saberás que o vento não se prende », p. 64; « Os ventos e a liberdade », p. 92; etc.).

#### RICHIAMI LETTERARI E PERSONAGGI-SIMBOLO NELLE DUE RACCOLTE

Nei versi Alegre esprime, e lo si è visto, non direttamente il proprio rapporto con il reale, ma piuttosto i mezzi (i modi) in cui prospetta a se stesso e al lettore le possibilità di un rapporto.

La mediazione culturale ha una funzione predominante nel suo canto, articolandosi a vari livelli di trattamento e progressivamente dilatandosi in quantità e qualità lungo l'arco cronologico della produzione.

I recuperi letterari si attuano o per citazioni nominali (*a*), o per variazioni su un tema dato (*b*), o per versi « riecheggiati », 'scritti alla maniera di ..' (*c*), o infine per la tentata (accennata) assunzione a personaggi di protagonisti dell'arte o della vicenda culturale in genere (*d*).

In *Praça da Canção* è evidente un caso assolutamente ascrivibile ad *a*, nel ricordo di Manuel Bandeira (« Como quem se despede eu fiz o meu poema / Manuel Bandeira diz como quem morre / eu digo como quem peleja (...) »), mentre tutte le altre citazioni d'autore servono a introdurre un tema (*a-b*) o sono dichiaratamente « variações », secondo lo schema seguente:

*a-b*: la composiz. Fernando Assis Pacheco na *Praça da Canção* — (*Depois de ler 'Cuidar dos Vivos'*), pp. 55-56; dello stesso autore due versi sono premessi a *Nambuagongo, meu amor*, p. 109 (« Há um veneno em mim que me envenena, / um rio que não corre, um arrepio »); i versi dall'*Auto do Purgatório* di Gil Vicente, premessi a *Trova do Emigrante*, p. 97 (« Nós somos vida das gentes / E morte de nossas vidas »); i versi di Aragon premessi a *Canção com lágrimas e sol*, p. 119 (« Je chante toujours parmi / les morts en mai mes amis »); il verso di M. Louzã Henriques premesso a *Canto da nossa tristeza*, p. 136 (« Tristeza triste tristeza »); i versi di Éluard posti come motto del canto finale alla *liberdade* più vaga, p. 149 (« Je suis né pour te connaitre / Pour te nommer / Liberté »).

*b*: *Variações sobre 'O poema pouco original do medo' de Alexandre O'Neill*, p. 53;  
*Sobre um mote de Camões* (sull'esilio), p. 85;  
*Os dois sonetos de amor da hora triste* — (*Variações sobre um tema de Álvaro Feijó*), pp. 86 e 87.

Ma se è anche troppo facile rintracciare sia le ispirazioni dichiarate (si tratti di *a*, *a-b* o *b*, distinzioni in fondo tutte poco nette) che quelle sottese ai versi — Neruda e Lorca, M. da Fonseca e il Pessoa di *Mensagem* —<sup>13</sup>, non pertinente è risultata invece la ricerca di un livello *c* (versi scritti secondo un ritmo noto e non espresso), e limitata la panoramica dei recuperi culturali (*d*). Fernão de Magalhães, Viriato, Sertório sono dei puri nomi senza eco: in PC l'unico protagonista storico di un certo spessore è Giovanni XXIII, « avô do século » dal « sorriso fraternal »; le altre figure (o simboli, mai individui) sono rappresentate dal 'povo anónimo': 'Rapariga do País de Abril' o 'Pedro soldado', 'Manuel, Navegador' o l'eroe collettivo del *Canto Peninsular*.

Più complessa appare la situazione in *O canto e as armas*, anche per un discorso che prescindendo dalle fonti direttamente relative ad alcuni temi e vocaboli, di cui si dirà appresso.

Nel secondo volume, già significativamente dedicato non più alla famiglia, ma alla memoria di M. Sacramento, Alegre avverte di cantare sotto la diretta ispirazione camoniana (« trago na boca um verso de Camões », pp. 86 e 87; « Palavras por quem eu já fui cativo / na língua de Camões vos querem escravas / palavras com que canto e onde estou vivo », p. 122); precisazione non necessaria, se leggiamo qualche esempio in CA del rapporto *a-b*:

*Citazioni da Camões* premesse a interi canti o a singole composizioni: pp. 13; 19; 26; 33; 43; 47; 53; 107; 126.

Virgilio (« Arma virumque cano »): premessa a tutto il volume.

Aragon (« Je chante les armes et l'homme (...) »), p. 11.

C. Castelo Branco (sull'esilio): premessa a *Paris não rima* (...), p. 63.

Garrett (sull'esilio): premessa al C. V, *Lustada exilado*, p. 71.

C. Drummond de Andrade (per l'azione): premessa a *Tempo de não Tempo de sim*, p. 115 Shakespeare (da *Hamlet*)

<sup>13</sup> Si veda l'introduzione di Sacramento a PC, particolarm. a p. 12.

premessa a *Ser ou não ser*, p. 116; in realtà siamo qui in presenza anche di un caso *b* (variazione, non esplicita, da un titolo di Alexandre O'Neill, *No reino da Dinamarca*).

Qualche breve cenno basterà per ora nei confronti della situazione *c*, o dei versi di maniera, poiché il discorso, opinabile e sfuggente, non può svolgersi ancora su analisi complete: a parte alcuni sonetti di chiaro impianto camoniano (*E Alegre se fez triste*, p. 61; *Que somos nós*, p. 95, *As palavras*, p. 122), sono evidenti ad es. nella loro derivazione dal Pessoa epico i versi di *E a carne se fez verbo*, p. 24; *E o bosque se fez barco*, p. 25; *Peregrinação*, dal Pessoa popolareggiante viene *A foice e a pena*, p. 123.

Qualche figurina, o commemorazione, storica punteggia in modo del tutto episodico CA: Gagarin con Magellano (« Canto as marítimas mãos / de Magalhães. As mãos / voadoras de Gagarine », p. 17), il Che Guevara (« amor guerrilha amor Guevara », p. 124), l'immane Mestre de Avis e l'Infante Henrique rammodernato (« armas do Mestre de Avis / em soluços transformadas », p. 136; « Que o poema seja um novo Infante Henrique / voltado para dentro. E sem castelos », p. 138). Più continue appaiono invece le citazioni di creature letterarie: (Gabriela) « Cravo e canela » (p. 15) Giulietta, Inês de Castro, etc. (p. 125), ma anche un *Todo-o-Mundo e Ninguém* gilvicentino (p. 88), un Dom Dinis nascosto dietro i pini (pp. 68 e 69), Re Artù e Bandarra (p. 136), il Quinto Impero ovvero António Vieira (« Império novo / ou cemitério? / Império da miséria o quinto império », p. 77); un don Chisciotte rinsavito (« Nas minhas mãos é que é verdade D. Quixote »; « eu é que sou capaz de ser o D. Quixote / que nunca mais confunda moínhos e ladrões », pp. 86 e 87), un Ulisse eternamente alienato dalla « Pátria-Penélope » (pp. 83, 84, 87).

Anche alcuni autori assumono una particolare funzione rievocativa, come connotazioni del particolare ambiente 'lusitano' rivisitato da Alegre: « Cá junto deste rio onde Crisfal / mesmo sem Joana perdida a avena. » (p. 78), « Georges: tu que já foste com António Nobre / ao meu país de marinheiros / anda ver Portugal a um bairro pobre. » (p. 68), e soprattutto il cronista autobiografico dell'anti-epica *Peregrinação* « Tu

nada sabes de quem fomos. Fernão / Mendes Pinto viaja ainda em cada / um de nós. Somos o povo da / Peregrinação » (p. 68); « Eu que matei roubei eu que não minto / se vos disser que fui pirata e fui ladrão. / Eu que fui como Fernão Mendes Pinto / o diabo e o deus da minha peregrinação ».

#### DON SEBASTIANO E ALTRE ' AMBIGUITÀ '

Questa breve panoramica ci serve da premessa all'introduzione dell'« eroe » più controverso di M. A.: appena accennato in *Praça da canção*, don Sebastiano re di Portogallo occupa una larga fascia del secondo testo. Si presenta in vari quadri, e in diverse prospettive: da uomo per così dire in carne e ossa a simbolo (di tirannia, di avventurismo, di follia e di mito ingombrante, come si vedrà). Già come entità storica, nell'unico momento ' storico ' della sua vita gli è riservato un trattamento particolare, all'insegna di una davvero ambigua<sup>14</sup> polivalenza semantica. Ci riferiamo ai versi della *Batalha de Alcácer Quibir*, che sarà utile leggere con qualche attenzione, e in parallelo con altri due componimenti di CA<sup>15</sup>.

#### *A batalha de Alcácer Quibir* (p. 28): .

As armas ferem de morte o cavalo branco / e caem as armas do rei no branco areal. / Sob as armas que o ferem o cavalo branco / cai por cima das armas vencidas do rei. / E há uma rosa de sangue no branco areal. // As armas ferem de morte as armas do rei / Cai o cavalo branco no branco areal. / Sob as armas que as ferem as armas do rei / caem vencidas por baixo do cavalo branco. / E há uma rosa no branco do areal de sangue. // As armas ferem de morte as armas e o branco / do rei

<sup>14</sup> Cf. nt. 4.

<sup>15</sup> In PC c'è un esempio di gioco verbale, in qualche modo accostabile (e forse in parte avvio) alle tre composizioni di CA. Si tratta della composizione *Sobre um mote de Camões*, tutta incentrata sulla coppia opposizionale *deixar / levar*, ma senza ambiguità di senso: « Se me desta terra for / eu vos levarei amor. / Nem amor deixo na terra / que deixando levarei », etc.

do cavalo que caem no branco areal. / Sob as armas que os ferem as armas e o branco / caem vencidos por cima do rei debaixo do cavalo. / E há uma rosa no sangue do areal de branco. // Na rosa de sangue das armas vencidas / que caem no branco do branco areal / sob as armas que ferem é mais do que um rei / quem assim cai. É mais do que um cavalo branco: / quem assim cai vencido é Portugal.

#### *As colunas partiam de madrugada* (pp. 35-36):

As colunas partiam de madrugada / para o norte partiam para a morte / partiam de Luanda flor pisada / levavam morte de Luanda para o norte. // De Luanda partiam flor pisada / colunas que levavam / Luanda para o norte para a morte / de Luanda partiam madrugada. // De Luanda madrugada para o norte / as colunas partiam / Levavam de Luanda a flor pisada / para a morte do norte para a morte. // Partiam de Luanda madrugada / colunas para o norte / levavam morte de Luanda / para o norte da morte flor pisada. // De Luanda partiam as colunas / para o norte partiam flor pisada / de Luanda levavam para o norte / a morte da madrugada. // Partiam as colunas de Luanda / levavam para a morte / a madrugada: flor pisada / ao norte.

#### *O Cristo* (pp. 38-39):

Tinha os braços em cruz e o corpo roixo. / E um corvo negro poisava / nos ombros / daquele Cristo. // Um cristo roixo poisava / nos ombros daquele corpo. / E tinha um corvo negro / na cruz dos braços. // Aquele cristo tinha um corvo / nos braços em cruz. / E o roixo poisava / nos ombros do corpo negro. // Tinha uma cruz nos braços. / E um corvo poisava no roixo dos ombros / daquele cristo / de corpo negro. // A cruz poisava / no roixo dos braços. / E tinha um corvo nos ombros / o corpo negro daquele cristo. // Poisava nos braços o roixo / do corvo nos ombros. / E tinha o corpo numa cruz / aquele cristo negro.

Le tre composizioni sono chiaramente eccentriche rispetto all'usuale *parole* del poeta. In essa i nuclei che costituiscono la storia (la terminologia usata dal Barthes per la prosa narrativa

ci sembra pertinente a questo caso)<sup>16</sup> tendono anche — in un processo continuo di distassia — a organizzare il discorso. Si annulla così la distinzione non solo tra funzioni e indizi, ma anche tra funzioni cardinali (nuclei) e funzioni complete (catalisi).

Da una strofa all'altra, un appena percettibile scarto nell'ordine di successione dei nuclei all'interno della sequenza, un'operazione cioè di distensione di sensi lungo la storia, sostituisce o ingloba ogni possibilità di riempimento degli spazi intercalari fra nucleo e nucleo, impedisce ogni forma meccanica di espansione. Questa forma di espressione (parzialmente accostata dal Lopes anche alla « cantiga paralelística » medievale, senza troppe giustificazioni<sup>17</sup> produce una gamma di scelte per le possibili interpretazioni o traduzioni. Ogni termine essenziale della sequenza si presenta infatti portatore di più significati, è leggibile a vari livelli. Esemplifichiamo con una prima trasposizione in italiano, dove fra l'altro va perduta la possibilità di rendere il 'Tempo presente negativo' che serra i versi.

#### LA BATTAGLIA DI ALCÁ CER QUIBIR

Le armi feriscono a morte il cavallo bianco  
e cadono le armi del re sul bianco arenile.  
Sotto le armi che lo feriscono il cavallo bianco  
cade sopra le armi vinte del re.  
E c'è una rosa di sangue sul bianco arenile.

Le armi colpiscono a morte le armi del re.  
Cade il cavallo bianco sul bianco arenile.  
Sotto le armi che le colpiscono le armi del re

<sup>16</sup> Per un'indicazione di comodo, si veda ad es. di R. Barthes *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969 (*L'analyse structurale du récit*, Paris 1966).

<sup>17</sup> « E, assim, Manuel Alegre tem poemas com ressaibos do paralelismo rítmico trovadoresco (*O Cristo*, belo poema aliás); outros, como a *Batalha de Alcácer Quibir*, em que a intenção se joga em experiências combinatórias para um conjunto de palavras-senhas como *armas*, *morte*, *branco*, *rosa*, *sangue*, *areal*, segundo un processo que vem dos seiscentistas a Herberto Helder (...) », O. Lopes, cit. nt. 3.

cadono vinte sotto il cavallo bianco.  
E c'è una rosa nel bianco dell'arenile di sangue.

Le armi colpiscono a morte le armi e il bianco  
del re, del cavallo, che cadono sul bianco arenile *opp.* del re del cavallo  
Sotto le armi che li colpiscono le armi e il bianco  
cadono vinte, sopra il re (che è) sotto il cavallo. *opp.* sopra il re sotto  
E c'è una rosa nel sangue dell'arenile biancheggiante. (il cavallo.)

Nella rosa di sangue delle armi vinte  
che cadono nel bianco del bianco arenile  
sotto le armi che colpiscono è più che un re *opp.* (lo) feriscono  
chi in questo modo cade. È più che un cavallo bianco:  
chi così cade vinto è il Portogallo.

#### LE COLONNE PARTIVANO ALL'ALBA

Le colonne partivano all'alba  
verso il nord partivano, verso la morte *opp.* per il nord (..) per  
partivano da Luanda, fiore calpestato, la morte  
portavano la morte da Luanda verso il nord. *opp.:* di Luanda per il  
nord.

Da Luanda partivano, fiore calpestato,  
colonne che portavano  
Luanda verso il nord, verso la morte *opp.:* per il nord, per la  
morte  
da Luanda partivano all'alba. *opp.:* di Luanda, che è  
in risveglio

Da Luanda all'alba verso il nord *opp.:* Di Luanda, per  
il nord.  
le colonne partivano.  
Portavano da Luanda il fiore calpestato *opp.:* di Luanda  
verso la morte, dal nord verso la morte. *opp.:* per la morte del  
nord, per la morte.

Partivano da Luanda all'alba *opp.:* di Luanda, anzi-  
tempo  
colonne verso il nord *opp.:* per il nord  
portavano la morte da Luanda *opp.:* di Luanda  
verso il nord della morte, fiore calpestato. *opp.:* per il nord, fiore  
calpestato dalla morte

Da Luanda partivano le colonne  
verso il nord partivano, fiore calpestato,

da Luanda portavano verso il nord  
la morte dell'alba.

Partivano le colonne da Luanda  
portavano verso la morte  
l'alba: fiore calpestato  
al nord.

*opp.*: Di Luanda  
*opp.*: per il nord (..) fiore calpestato:

*opp.* per il nord  
*opp.*: dell'anzitempo

*opp.*: di Luanda

*opp.*: l'anzitempo  
*opp.*: per il nord.

### IL CRISTO

Aveva le braccia in croce e il corpo purpureo.  
E un corvo nero posava  
sulle spalle  
di quel cristo.

*opp.*: livido.  
*opp.*: negro

Un cristo purpureo posava  
sulle spalle di quel corpo.  
E aveva un corvo nero  
nella croce delle braccia.

*opp.*: livido.

*opp.*: negro

Quel cristo aveva un corvo  
nelle braccia in croce.  
E il purpureo posava  
sulle spalle del corpo nero.

*opp.*: livido  
*opp.*: negro.

Aveva una croce nelle braccia.  
E un corvo posava nel purpureo delle spalle  
di quel cristo  
dal corpo nero.

*opp.*: livido  
*opp.*: negro.

La croce posava  
nel purpureo delle braccia.  
E aveva un corvo sulle spalle  
il corpo nero di quel cristo

*opp.*: livido  
*opp.*: negro

Posava sulle braccia il purpureo  
del corvo, sulle spalle  
E aveva il corpo in croce  
quel cristo nero.

*opp.*: livido  
*opp.*: su di una croce  
*opp.*: negro.

La *Batalha de Alcácer Quibir* non è dunque un caso tecnicamente estraneo al contesto alegriano, secondo quanto facevano supporre le indicazioni del Lopes<sup>18</sup>, ma piuttosto fa parte, in modo significativo, di un filone in cui la *parole* del poeta si fa necessariamente più densa. Necessariamente: ma quale costrizione può avere indotto Alegre ad 'oscurare' formalmente le strofe su don Sebastiano? Non si tratta qui evidentemente di pastoie esterne, ma piuttosto di una scelta espressiva che trova le sue motivazioni nel modo in cui l'autore si è posto dinanzi a tutto il complesso mito del sebastianismo, restandone esteticamente e operativamente coinvolto. L'aspetto sebastianista dell'opera sarà ora materia della nostra lettura: una prospettiva come un'altra per iniziare il discorso complessivo su di una produzione letteraria per più versi esemplare.

### IL LESSICO 'SEBASTIANISTA' DI ALEGRE

Alcuni elementi della suddetta composizione sono subito isolabili per la loro comune matrice: vocaboli come *sangue*, *areal*, *rosa* fanno parte di un certo 'reliquiario' culturale<sup>19</sup> legato a don Sebastiano; ad essi possiamo aggiungere, estraendoli da altre composizioni di assunto analogo in CA<sup>20</sup> le *gui-*

<sup>18</sup> Cf. nt. 17; l'accostamento formale ai seicentisti (ma perché non chiamare in causa direttamente Camões?) e ad H. Helder meriterà altrove qualche approfondimento. Ci sembra poi da segnalare l'analogia fra un titolo dell'editore di *Poesia Experimental 1* (*Poemacto*, 1961) e il *Poemarma* di Alegre.

<sup>19</sup> «Ridotte a puri fatti di natura o, meglio, a categorie lessicali (il termine più appropriato sarebbe quello di «reliquiario»), tali immagini, frasi e parole non mostrano infatti di avere coi testi da cui provengono altri rapporti se non quelli, estremamente aleatori, della invenzione estemporanea e della memoria. Pel resto lo sfruttamento del tesoro così accumulato è lasciato al caso degli incontri ed al gioco dei ricordi e nello stesso tempo non implica adesioni letterarie che non siano quelle generiche di una età e di una cultura», D'Arco S. Avalor, *Tre saggi su Montale*, Torino 1970, p. 35.

<sup>20</sup> I versi, su cui torneremo in seguito, appaiono stimolanti per un discorso anche contenutistico: «É preciso quebrar na ideia e na canção / a guitarra fantástica e doente / que alguém trouxe de Alcácer Quibir» (*Abaixo el-rei Sebastião*, p. 35); «Mesmos são estes Bandarras / que nos falam de outro rei. / Guitarras

*tarras* e i *fantasmas*. Fra le parole segnate, la *rosa* si pone come 'sigillo' del poeta: più che per la frequenza d'uso nei testi specifici di cui diremo, essa assume particolare risalto perché ricorre insistentemente nel primo volume di versi, divenendo anche talvolta il motivo conduttore del discorso. All'insegna della rosa si apre PC: tutta la premessa, che è intitolata *Rosas vermelhas*, s'incentra sui ricordi delle rose dell'infanzia e della rosa (ridotta a petali sparsi) giunta fortunatamente alla cella del poeta per il compleanno del '63. Poiché « Nasci em Maio, o mês das rosas, diz-se. Talvez por isso eu fiz da rosa a minha flor, um símbolo, uma espécie de bandeira para mim mesmo » (p. 25). Questa « rosa de maio » (p. 126) raffigura anche l'essenza stessa dell'uomo lusitano (« uma canção que fale de quem somos: / (..) do nosso pão e nossas rosas », p. 39), la sua rivolta (« acendem nas praças rosas de fogo », p. 57), la *liberdade* (« liberdade / rosa de sangue flor da grande grande noite », p. 63; « este nome rosa e cardo / por quem livre sou cativo », p. 150). Qualche rosa è sparsa anche nel secondo volume: a parte i casi ricordati in nota, questo fiore torna come attributo della vita portoghese alle pp. 58, 59, 60, 92, e diventa quasi carne dolorosa del « povo armado » di Lisbona (« Lisboa são seis letras proibidas / seis gaviotas feridas rosa a rosa / Lisboa a desditosa desfolhada.. », p. 130).

Non è qui il luogo per insistere sulle probabili radici psicologiche (o psicoanalitiche) della scelta di una parola chiave così semanticamente attiva, e non ci sembra neppure utile tentare, magari attraverso un accostamento fra la *rosa* della *Batalha* e la *cruz* di *O Cristo* e di altre composizioni di PC (« Vi minha pátria pregada / nos braços em cruz do povo / (..) Eu vi-te crucificada / nos braços negros da fome », p. 103) o

minhas guitarras / em contratempo tangei / um tempo já sem amarras / só de povo e não de rei.. » (*Guitarras do meu país*, pp. 135-136); « Este fantasma sobre a nossa idade. / (...) / « Lisboa ajoelhada nestas armas / que em longes terras vão perder-te. E vão / nos barcos que te levam as naus fantasmas / com que se foi el-rei Sebastião » (*Explicação de Alcácer Quibir*, pp. 45-46); « Se os fantasmas regressam e há homens de joelhos / qualquer coisa está podre no Reino da Dinamarca / (..) / ser é roubar à dor as próprias armas / e com elas vencer estes fantasmas / que andam à solta em Elsenor » (*Ser ou não ser*, pp. 116-117).

di CA (« Cantarei o homem criador crucificado / em suas máquinas », p. 111) un discorso che colleghi il sebastianismo in Alegre al sebastianismo di Pessoa, sotto il segno di C. Rosenkreutz e della setta omonima<sup>21</sup>. Lo spunto potrà essere opportunamente sviluppato in seguito, altrove.

Di *guitarras* e *fantasmas* è ricca tutta la produzione alegriana: in PC le chitarre fanno parte dello 'spazio-Portogallo' e del nostalgico 'Tempo infanzia' (« Esconde as guitarras e abril », p. 76; « Guitarra e fruta. Melodia », p. 77; « nas ruas cheias de guitarras da minha cidade », p. 121; « guitarra destrocada / e todavia iluminada e viva », p. 130); in CA, oltre alle implicazioni sebastiche, lo strumento musicale diviene parte del poeta (« Meu sangue é uma guitarra / tangida pelo tempo », p. 15) e del « povo » (« Tua guitarra / povo. Teu génio », p. 21), oltre a svolgere le funzioni già indicate in PC (« E vai-se com ele a força / a guitarra a pena a foice », p. 56; « Fica no ar um soluço / na parede uma guitarra », p. 59; « .. fronteiras que ficavam / entre a guitarra e a noite », p. 65; « havia o António e uma guitarra / incendiada nos seus dedos », p. 76; « Chegam palavras com guitarras de Lisboa », p. 99; *Guitarras do meu país* pp. 135-136). I fantasmi che « tinham entrado » nel sonno dell'autore, come « donos do país » (*Rosas vermelhas*, p. 29), che regnano nelle « palavras cheias de fantasmas » (p. 129) si connotano in PC attraverso le immagini di « ratos e morcegos » (p. 139) ed entrano spesso anche nei versi di CA (a p. 27 e a p. 103, per es.). Infine il *sangue*: compare unito a *rosa* altre due volte in CA (« rosa de sangue » a p. 40, tutta la proposizione « e há uma rosa de sangue no branco areal » ripetuto a

<sup>21</sup> « Releia-se a referida poesia *O Encoberto* (...). O que imediatamente se verifica aí — nesses versos que são, acentuemo-lo bem, a chave de toda a *Mensagem*, — é que é tão indiscretamente patente o seu rosacrucianismo, que não será de todo descabida a dúvida sobre o efectivo esoterismo do autor.. Pretendemos insinuar a seguinte dúvida: quando um hermetismo assim se revela, torna-se pertinente a questão de procurar saber se se tratava, afinal, de esoterismo efectivo (..), ou antes de esoterismo « a frio ».. », J. Serrão, *Temas de cultura portuguesa - II*, Lisboa 1965, p. 179. Più convinto dell'esoterismo pessoiano appare G. R. Lind, in *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto 1970 (per Rosenkreutz cf. le pp. 273 e 287-294).



p. 46) e due volte in PC «... rosa vermelha, caiu como uma lágrima de sangue», p. 29; «liberdade / rosa de sangue», p. 63), ma anche da solo svolge una funzione programmaticamente operativa, identificandosi col poeta stesso e col suo canto: «.. eis o poema eis o meu sangue / (..) / quando é tão pouco o sangue dum poeta»; «era um tempo com cítaras no sangue»; «é como se no meu sangue / nadassem todos os peixes»; «do sangue se faz a trova»; «Livro: meu suor meu sangue» (pp. 32, 70, 91, 95, 145 di PC); «Meu sangue é uma guitarra»; «E a carne se fez verbo. E o sangue ideia»; «tinha um órgão no sangue»; «Palavras que sangrais pela raiz»; «se vos servir o sangue destas horas.» (pp. 15, 24, 30, 103, 105 di CA).

Si è già detto che questi vocaboli tipici delle composizioni sebastianiste di Alegre fanno parte di un certo patrimonio culturale pertinente al tema: già D. Bernardes descriveva con spreco di sangue la caduta «na rubicunda, e ardente area»<sup>22</sup> del giovane re, e in tutta la significativa antologia del Petrus<sup>23</sup> fantasmici, cavalli bianchi, chitarre, molto sangue e qualche rosa, a cui viene però generalmente preferito il *lírio*, costituiscono il bagaglio lessicale più consueto, insieme alle croci e alla sempre presente *saudade*. Dal Garrett al Pessoa, da P. de Menezes ad A. Lopes Vieira al Nemésio, l'area semantica di Alcácer Quibir appare del tutto omogenea alle indicazioni fornite da Alegre<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cf. la *Elegia II, estando cativo*, nell'ediz. di *Obras completas*, v. III, Lisboa 1946, in cui sono inserite anche composizioni castigliane della fine del Cinquecento sulla «pérdida del Rei Don Sebastián».

<sup>23</sup> *Cancioneiro d'el-Rey Dom Sebastiam-Príncipe da Esperança Lusitana*, a c. di Petrus, Porto 1954.

<sup>24</sup> Ma sarà opportuno notare che il blocco lessicale specifico si concentra soprattutto nelle produzioni che appartengono al primo ventennio del Novecento, da A. Lopes Vieira a P. de Menezes, a C. Cochofel ad A. Correia d'Oliveira, con chiare propensioni allo sfruttamento del bagaglio funebre di certo decadentismo e a un naturalismo estetizzante dagli sbocchi essenzialmente verbali. Per quanto riguarda in particolare A. Lopes Vieira e il Pessoa, si esamineranno successivamente anche in una prospettiva più ampia i loro prodotti sebastici.

#### LA FINE DI SEBASTIANO

La tradizione storica descrive la vicenda in modo più sobrio, ma non meno reticente «El-Rei dom Sebastião, que não procurou buscar remédio de se salvar, senão depois de toda a batalha perdida, o víu Luís de Brito caminhar para o Rio, no cabo do campo de batalha, onde depois foi achado morto: porém, por não haver quem soubesse do género de sua morte. Presúmeme algúns foi cativo de Alarves e por desavença de quem o levaria, o matarão, e outros afirmão que querendo-o despir, resistiu defendendo-se até à morte por conservar a natural honestidade, que sempre teve (...) Tinha El-Rei 5 feridas na cabeça, das quais 3 erão pequênas e duas em uma ilharga, como arcabusadas ou zargunhadas.»<sup>25</sup> «Este foy o ultimo cavallo, de que El Rey se servio na batalha, e em que se salvou, se escapou della; e o primeiro, com que a principiou chamado Bardez por lho ter dado por cousa singular em Lisboa Jacome Bardez, Contratador Estrangeiro, aturou a mayor força da peleja. O segundo, terceiro e quarto lhe foram dados nas necessidades referidas.»<sup>26</sup> «Perduto il Rè D. Sebastiano in Africa; ò restando nel campo di Alcacer, ò pure scappasse con vita. Per tutto quel spatio di tempo passarono i Portoghesi in prolisse speranze di tornarlo à vedere.»<sup>27</sup>

Questa incertezza sull'esito è invece assente nella ricostruzione romanzata di A. de Figueiredo: «Matam-lhe o cavalo.

<sup>25</sup> La citazione è tratta da: A. Ferreira da Serpa, *Crónica de El-Rei Dom Sebastião*, único deste nome e dos Reis de Portugal o 16º, composta pelo Padre Amador Rebêlo, companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito Rei Dom Sebastião, Porto 1925, p. 260. La paternità di questa *Crónica* costituisce un esempio degli equivoci e delle perplessità che caratterizzano la vicenda dei documenti su don Sebastiano: del lavoro esiste infatti un'edizione ottocentesca (Lisboa 1837), curata da A. C. Paiva e da A. Herculano, che indica come autore Fr. Bernardo da Cruz; anche l'edizione di Porto (1903), con un prologo sempre di A. Herculano, va sotto il nome del da Cruz, mentre più di recente il Queiroz Velloso sembra porre in dubbio tale attribuzione (in *D. Sebastião - 1554-1578*, Lisboa 1935, p. 391).

<sup>26</sup> J. Pereira Bayão, *Portugal cuidadoso, e lastimado*, Lisboa 1737, p. 641.

<sup>27</sup> G. Pinto Ribeiro, *Anatomia delli Regni di Spagna*, Lisbona 1646, p. 69.

Em pé, batalha ainda. Por fim, uma espadeirada certa, vibrada ao pescoço sem gorgeira, abate-o. Por terra, crivam-no de lanças. (..) Morre; e a sua sacrificada alma, branca como anémoma, pura como açucena, expiando na morte êrros próprios e êrros de muitos, ascende ao céu..»<sup>28</sup>.

Duplici appare anche la soluzione nel *corpus* antologico esaminato: per Teixeira de Pascoaes, per A. Sardinha, per Torga e per Nemésio la morte in battaglia è dichiarata, certa; meno sicuri si mostrano invece A. Nobre, P. de Menezes, A. Corrêa de Oliveira, mentre L. de Magalhães e A. Lopes Vieira, costruiscono l'immagine poetica di un Sebastiano ben vivo dopo la sconfitta<sup>29</sup>.

La già ricordata ambiguità semantica nel trattamento della vicenda umana del re affonda dunque le sue radici in una tradizione ricca e complessa, che Alegre ha fornito di un linguaggio sintatticamente nuovo, e non estraneo all'insieme della sua produzione, neanche per quanto riguarda il lessico, pur così istituzionalizzato. Ma, al di là dell'esercitazione formale, resta da chiarire l'atteggiamento anche ideologico del poeta nei confronti dell'immagine sebastica, che egli stesso dichiara più volte protagonista della realtà riflessa nei versi.

#### DON SEBASTIANO E IL SEBASTIANISMO IN PC E IN CA

In PC vi sono solo brevi cenni alla tragica battaglia e alle «prolisse speranze» legate al nome dell'ultimo degli Aviz: «Só não morreu ainda El-Rei Sebastião. / E os que esperam ainda as naus românticas / lusíadas parados no Rossio / filhos de Viriato pálidos e desarmados / falam em D. Sebastião à mesa

<sup>28</sup> A. de Figueiredo, *D. Sebastião-Rei de Portugal*, Paris-Lisboa 1924: significativamente, il testo è dedicato al Malheiro Dias, paladino del «revival» sebastianista in opposizione ad A. Sérgio (cf. *infra*).

<sup>29</sup> Qualche esempio delle diverse posizioni: «E como o Rei naquela hora baça / (..) / morramos abraçados à Bandeira.» (A. Sardinha, *Soneto de Alcácer*, 1937); P. de Menezes: «Estará morto? Estará vivo?» (*Os árabes que buscam o Rei morto*, 1917); «Que fado misterioso ou que ignota missão, / me destina o Senhor, salvando-me da morte, / Da morte, que eu busquei como uma redempção?» (L. De Magalhães, *Dom Sebastião*, 1898).

dos cafés / os que não se afogaram nas águas atlânticas / frustrados habitantes dum navio / que nunca foi além dos sonhos adiados / marinheiros de agosto que molham no mar os pés. / (..) Dos homens falo. Nada sei dos mitos. / (..) vos trago os meus heróis. Ei-los aqui: / filhos de Viriato (e já Sertório assassinado) / lusíadas sem pão e sem milagres» (*Crónica dos filhos de Viriato*, pp. 48-49); «Cala-te vento. / Se continua Alcácer Quibir / eu já te disse que não quero ouvir / nem ecos de metralha / nem o lamento / dos que morrem nos campos de batalha» (*Toáda do vento africano*, p. 122). Si rileva dunque un atteggiamento di condanna nei confronti del mito, nei primi versi, che si stempera però nella più amara negazione dei «frustrados» privi anche della dimensione eroico-folle dell'avventura; mentre il parallelismo fra Alcácer Quibir e Nambuangongo nella composizione «africana» dà luogo a una più chiara posizione di rifiuto totale. «Spazio esterno negativo», «Tempo presente negativo» e un vago recupero di «Tempo infanzia collettivo» sembrano quindi segnare le dimensioni del sebastianismo (antisebastianismo) alegriano della prima raccolta.

Più complessa appare la prospettiva di questo messianesimo «sui generis» in CA: esso vi acquista un rilievo quantitativo ben preciso, anche in rapporto con gli elementi già detti della rivisitata tradizione culturale lusitana.

Oltre che nella *Batalha*, il personaggio Sebastiano (forma di un'idea morale e poetica, e quindi tema da valutare con qualche attenzione) è visto come capo di navi-fantasma («Lisboa ajoelhada nestas armas / que em longes terras vão perder-te. E vão / nos barcos que te levam as naus fantasmas / com que se foi el-rei Sebastião», *Explicação de Alcácer Quibir*, p. 46), come duplici simbolo di desiderio collettivo — fantastico e morboso —, e di tirannia presente («É preciso enterrar el-rei Sebastião / é preciso dizer a toda a gente / que o Desejado já não pode vir. / É preciso quebrar na ideia e na canção / a guitarra fantástica e doente / que alguém trouxe de Alcácer Quibir. / (..) Que é preciso bater em quem nos bate / é preciso enterrar el-rei Sebastião.»), *Abaixo el-rei Sebastião*, p. 52)<sup>30</sup>, infine come

<sup>30</sup> Notiamo di passaggio che la categorica espressione «é preciso» compare come motivo conduttore in altre due composizioni programmatiche: nel sonetto

patrimonio di lacrime aspre per il portoghese in esilio (« Eu que não tenho o mar nem Portugal. / (..) Eu que só tenho as lágrimas de sal / que me deixou el-rei Sebastião », *Lustada exilado*, p. 88).

L'avventura africana, e la conseguente perdita della libertà, portano al *longo sono* (« Depois da tempestade / o longo sono. / Os tributos. A fome. / E o estrangeiro por dono / deste país que já não tem no nome / a independência da palavra liberdade », *O longo sono*, p. 29), e Alcácer Quibir non significa solo lo spazio negativo di oggi (si veda tutto il Canto II, *Continuação de Alcácer Quibir*, coi ricordi autobiografici 'fra Quipedro e Nambuanguo'), poiché abbraccia l'intera vicenda lusitana, tempo fermo, disillusione nell'avventura, schiavitù ai fantasmi: « Alcácer Quibir foi sempre / o ires perder-te em cada Índia que ganhaste / (..) são os ombros vergados e as horas perdidas / quinhentos anos dentro destes anos. / (..) Este fantasma sobre a nossa idade. / (..) Este Alentejo de desilusão / em cada homem. / (..) Alcácer Quibir é ir morrer / além do mar por coisa nenhuma. / (..) Há um tempo parado no Tempo que voa / Porque um fantasma é rei de Portugal » (*Explicação de Alcácer Quibir*, pp. 45-46).

Ma oltre che del personaggio regale e della sua disavventura armata, Alegre tiene conto anche della lontana genesi e di alcuni successivi sviluppi del mito 'pilotato' in cui venne avvolto prima della nascita e dopo l'incerta scomparsa l'« encoberto » e il « desejado » Sebastiano: i vaticini del Bandarra sono ancora strumenti di comando (« Mesmos são estes Bandarras / pue nos falam de outro rei. / Guitarras minhas guitarras / em contratempo tangei / um tempo já sem amarras », *Guitarras do meu país*, p. 136), e il sogno del Quinto Impero costruito da António Vieira sulle speranze di Don / San Sebastiano trova la sua realizzazione nell'affamato esilio: « Em chão estrangeiro a dor por ministério. / Pátria exportada: Império novo / ou cemitério? / Império da miséria o quinto império. » (*Pátria expatriada*, p. 77).

a p. 140 di PC (« É preciso saber porque se é triste ») e nei versi di *É preciso um país* in CA.

#### RAPPORTI FRA IL SEBASTIANISMO E ALTRI TEMI-CHIAVE IN PC E IN CA

In PC gli accenni a Sebastiano e alle sue dilatazioni mitiche si collegano certamente — con agganci però in fondo marginali — alle strutture basilari del discorso: « os que não se afogaram nas águas atlânticas » (p. 48) tendono a uno 'spazio esterno negativo', ribadito in *Toada do vento africano* (« Calate vento. / Se continua Alcácer Quibir... », p. 121), attraverso un 'tempo presente negativo', e con qualche connotazione di frustrato utopismo (« .. frustrados habitantes dum navio / que nunca foi além dos sonhos adiados », p. 48).

Più complessa, come al solito, appare questa prospettiva ideologica in CA, dove accanto alle dimensioni già notate per PC si fa strada una singolare identificazione fra sebastianismo e generica tirannia. Leggiamo le schede:

SPAZIO ESTERNO NEGATIVO: tutte le composizioni 'africane' della sezione *Continuação de Alcácer Quibir* (*As colunas partiam de madrugada; Às onze da manhã de 1962; O Cristo; Metralhadoras cantam*);

*Explicação de Alcácer Quibir* (« Alcácer Quibir foi sempre / o ires perder-te em cada Índia que ganhaste. / (..) Alcácer Quibir é ir morrer / além do mar por coisa nenhuma », pp. 45 e 46);

*É preciso um país* (« Não mais Alcácer Quibir. / É preciso voltar a ter uma raiz / (..) É preciso um país. / Não mais navios a partir / para o país da ausência. / É preciso voltar ao ponto de partida / é preciso ficar e descobrir / a pátria onde foi traída / não só a independência / mas a vida. », p. 51).

TEMPO (PRESENTE) NEGATIVO: *O longo sono* (« Depois da tempestade / o longo sono », p. 29); *Explicação de Alcácer Quibir* (« Quinhentos anos dentro destes anos. / (..) Alcácer Quibir é estar aqui / e ver morrer o sol em cada tarde. / E este riso que chora. E esta sombra que ri. / Este fantasma sobre a nossa idade. (..) Este Alentejo de desilusão / em cada homem. / (..) E há uma rosa de sangue no branco areal. / Há um tempo parado no Tempo que voa. / Porque um fantasma é rei de Portugal. », pp. 45 e 46).

TIRANNIA ESTERNA E INTERNA: *O longo sono* (« Os tributos. / A fome. / E o estrangeiro por dono / deste país que já não tem no nome / a independência da palavra liberdade », p. 29); *Explicação de Alcácer Quibir* (« Alcácer Quibir são as armas vencidas / são os ombros vergados e as horas perdidas / (...) Este plantar o pão / que os outros comem. / (...) Alcácer Quibir és tu — Lisboa ajoelhada / nas armas que em teus barcos vão partir. / Lisboa-Alcácer Quibir / por tuas próprias armas desarmada. / (...) Lisboa ajoelhada nestas armas / que em longes terras vão perder-te. E vão / nos barcos que te levam as naus fantasma / com que se foi el-rei Sebastião », pp. 45 e 46); *Abaixo el-rei Sebastião* (« Que é preciso bater em quem nos bate / é preciso enterrar el-rei Sebastião », p. 52); *Guitarras do meu país* (« Mesmos são estes Bandarras / que nos falam de outro rei », p. 136).

Accanto a questi elementi, risulta notevole un non consueto slittamento semantico verso una valutazione più positiva — perlomeno sul piano nostalgico — dell'oggetto sebastico.

In PC l'indizio è ancora troppo generico, poiché la celebrazione di un'attesa semimessianica non riguarda in realtà il re scomparso: « Sei que um dia ele virá / assim muito de repente / como se o mar e o vento / nascessem dentro da gente », ma si volge all'*amor Lusíada*, innominato.

In CA già l'avventura esterna (nella metafora di Alcácer Quibir) assume talvolta accenti positivi (« E contudo perdendo-te encontre », *Regresso*, p. 49), e soprattutto diviene importante il tentativo di 'recuperare' Sebastiano attraverso un processo freudiano di negazione<sup>31</sup>. Risulta accostato infatti, sino all'identificazione, il nemico re 'Desiderato' alla rosa e all'amica

<sup>31</sup> « Ma se la negazione non è una negazione qualsiasi, se è ciò che da ora in poi potremmo chiamare per intenderci una 'negazione freudiana', in funzione di che cosa avverrebbe il rafforzamento? Prima di tutto in funzione della forza del divieto morale, religioso ecc. che grava sul desiderio rimosso; ma anche in funzione della forza del desiderio stesso (...)»; « La logica propria della negazione freudiana vuole che l'elemento negatore esprima pur sempre, nel più indiretto dei modi pensabili, l'elemento negato; anzi che la forza del primo sia direttamente proporzionale a quella del secondo »; F. Orlando, *Lettura freudiana della 'Phèdre'*, Torino 1971, pp. 17 e 29.

e più volte celebrata chitarra: « É preciso enterrar el-rei Sebastião / é preciso dizer a toda a gente / que o Desejado já não pode vir. / É preciso quebrar na ideia e na canção / a guitarra fantástica e doente / que alguém trouxe de Alcácer Quibir » (*Abaixo el-rei Sebastião*, p. 52), e il ricordo regale diviene infine l'unica reliquia, amara ma pienamente posseduta, di una patria alienata nell'esilio: « Eu que não tenho o mar nem Portugal. / (...) Eu que só tenho as lágrimas de sal / que me deixou el-rei Sebastião » (*Lusíada exilado*, p. 88).

In questi momenti di contraddizione palese rispetto al consueto rifiuto illuministico del mito rientra, secondo noi, anche la ricercata polisemia espressiva della *Batalha de Alcácer Quibir*. La nebulosità in cui è avvolta la fine del monarca riflette, su diversi piani, l'atteggiamento generale di Alegre di fronte al complesso tema nazional-messianico. Un'ambiguità letterale non dunque fine a se stessa, ma chiamata a rappresentare la reale polivalenza dell'assunto sia per quanto riguarda le possibilità di formalizzazione estetica, sia per quanto attiene alle scelte ideologiche (o morali?) dell'autore.

E poiché non è ovviamente possibile avviare un discorso sui rapporti fra lo scrittore e il mito senza definire in qualche modo il mito stesso e le radici e condizioni culturali in cui Alegre lo esprime, tenteremo ancora qualche ipotesi sulle manifestazioni del sebastianismo, collegandole soprattutto, in questo caso, al tempo e allo spazio particolari del poeta.

#### COLLOCAZIONE STORICO-GEOGRAFICA DEL SEBASTIANISMO E SUE ARTICOLAZIONI

Per comodità di esposizione, diamo anche noi il nome di sebastianismo a tutto il complesso di manifestazioni messianiche proprie della cultura iberica (dalla penisola europea al Brasile)<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Alla bibliografia specifica notata nei nostri precedenti lavori in qualche modo 'sebastici' (*Garrett e i miti del sebastianismo*, AION XII 1970; *Jorge Amado nella 'Tenda' delle verità*, AION XIII 1971; rec. a Machado Pires,

Come momento mobilitante delle masse, come fede messianica nel senso proprio del termine, questo sebastianismo non nacque in Portogallo, e non vi ebbe neanche uno sviluppo particolarmente significativo: esso si riallaccia piuttosto, col nome di 'encubiertismo', alla profezia di Isidoro di Siviglia e al fervore dei *Comuneros* sotto Carlo V. Oltre oceano, si connette invece, nell'aspetto di confusa ansia di riscatto sociale, alle credenze amerindie, ancora vitali in Brasile al tempo di António Vieira<sup>33</sup>, e successivamente riproposte sotto il segno dei santi cristiani dall'Ottocento ai nostri giorni<sup>34</sup>.

In Portogallo dunque il sebastianismo 'prima di Sebastiano' giunse dalla Spagna, e si rafforzò per le fantasiose ricostruzioni storiche operate dai cistercensi sul 'testamento' di Afonso Henriques, il primo re lusitano che avrebbe previsto grandiosi destini imperiali a un non chiarito discendente. Ebbe il suo momento popolare con le *trovas* del Bandarra, di probabile influsso giudaico; ma dal punto di vista sociale appariva quasi esaurito durante la vita di Sebastiano, più cantato dai poeti di corte che dalle strofette dei vati analfabeti<sup>35</sup>.

La fine dell'avventura africana ad Alcácer Quibir non rinfocolò di per sé nel popolo il culto dell'Atteso, del 'Desejado':

*D. Sebastião e o Encoberto*, AION XIV 1972) aggiungiamo ora lo studio di J. Lafaye, *Le Messie dans le monde ibérique: aperçu*, in « Mélanges de la Casa de Velázquez » Paris VII 1971 e la riedizione di un testo di A. Castro, *Aspectos del vivir hispánico*, Santiago de Chile 1949, rifatto a Madrid nel 1970.

<sup>33</sup> Non ci soffermiamo sulle manifestazioni messianiche incentrate in Ispano-america sul culto della Vergine (ad es. il 'guadalupismo' messicano), per cui rimandiamo al citato lavoro del Lafaye.

<sup>34</sup> Per il messianesimo in Brasile si fa rinvio alla bibliografia presente nell'articolo su J. Amado; un curioso 'revival' dell'azione politica del Vieira, vista oggi sotto il segno del culto della Vergine si legge nel romanzo *Quarup*, di A. Callado: « Trechos de Vieira, dos Sermões. Estou convencido; Nando, de que aquilo que Vieira chamava de Quinto Império era o Império bíblico português mas (...) Mas submetido ao Signo da Virgem. É a insurreição de brasileiros e portugueses de que eu falei a você. O golpe de estado mariano » (p. 44 della 4a. ed. Rio 1969).

<sup>35</sup> È appena il caso di ricordare le esortazioni a Sebastiano che concludono *Os Lusíadas*; per quanto riguarda la lunga vicenda delle strofe del Bandarra, si fa rinvio al già citato testo di A. Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa 1971.

uno dei pretendenti al trono di Portogallo, il bastardo don Antonio, polarizzava le simpatie degli strati più bassi, in opposizione alla minaccia dell'egemonia spagnola, che si realizzò puntualmente coll'avvento di Filippo II, caro ai religiosi e ai nobili locali.

La reazione rappresentata dai 'falsi sebastiani' nasce dai mutati interessi politici proprio della nobiltà e dell'alto clero, e non può essere quindi considerata una manifestazione 'spontanea' di sebastianismo, ma piuttosto un inizio dell'uso del mito come *instrumentum regni* a carattere essenzialmente verticistico<sup>36</sup>.

Questa manipolazione sebastica diviene più evidente nell'opera del Vieira (identificazione di Sebastiano col nuovo re portoghese della casa di Braganza e coi suoi discendenti), e dei gesuiti del Settecento (opposizione del 'Desejado' al nemico Marchese di Pombal)<sup>37</sup>, e termina ai primi anni dell'Ottocento, quando si manifesta un'ultima ondata fideistica a livello popolare, stavolta in favore del reazionario dom Miguel.

Ma se un certo aspetto sebastianista di massa termina alle soglie della Monarchia Costituzionale, non finisce con esso in Portogallo ogni manifestazione (e funzione) messianica: si riducono e si coagulano solo i mezzi espressivi, trasferiti definitivamente dal pulpito o dalla produzione panflettaria al letterario mondo del sonetto o del romanzo, della storiografia apparentemente obiettiva o dell'apparentemente obiettivo saggio socio-letterario.

In Portogallo: perché se nell'area lusitana d'Europa non è più ormai che un riflesso molto mediato di una parziale realtà, nell'ex-colonia americana il cosiddetto sebastianismo inizia nell'Ottocento la fase più vitale e virulenta, sul piano dei fatti (nelle varie manifestazioni di messianismo ciclico — contadino — ed evolutivo/eversivo, urbano) e su quello del prodotto

<sup>36</sup> Cf. la nota 8 della recensione al Machado Pires.

<sup>37</sup> È ancora da organizzare un repertorio generale della produzione panflettistica a sfondo sebastico: anche per questa bibliografia specifica si fa rinvio ai nostri lavori precedenti.

letterario, dalle cronache di Euclides da Cunha agli ultimi, significativi romanzi di Jorge Amado o di Antônio Callado<sup>38</sup>.

Limitando il discorso alla madrepatria, prima di tentare qualche definizione del sebastianismo come prodotto o mezzo letterario, sarà opportuno riassumerne in un quadro le manifestazioni che si arrestano alla soglia dell'epoca romantica:

MESSIANISMO SOCIALE, di origine esterna o egemonica, con le modalità tipiche di una società a dinamismo ciclico: dagli inizi del Cinquecento alla fine del secolo;

MESSIANISMO POLITICO (creazione dei 'falsi Sebastiani', attività di P.e A. Vieira per il rafforzamento della causa dei Braganza e per la nascita del Quinto Impero cristiano): dagli inizi del Seicento alla fine del secolo;

SEBASTIANISMO STRUMENTALE in senso stretto (sfruttamento del tema per fini immediati, contingenti: trono portoghese, opposizione al Pombal e alle invasioni napoleoniche; lotta contro il regime costituzionale): tutto il Settecento — con qualche tentativo cronologicamente precedente — e il primo ventennio dell'Ottocento.

Il sebastianismo letterario s'inizia dunque concretamente col Garrett, anche se le celebrazioni sebstiche in versi e in prosa hanno riempito qualche capitolo della storia culturale portoghese prima di Alcácer Quibir (si pensi al Camões, alle sue dediche ed esortazioni epiche per il giovane e incerto sovrano), e dopo la tragedia africana<sup>39</sup>. Ma i versi camoniani non rientrano nell'ambito di un'attesa da soddisfare, e la produzione sino al 1640 appartiene soprattutto al vasto filone della letteratura autonomista, che ricercava anche in Sebastiano un casuale spunto per celebrare la libertà contro la Spagna. In pieno Ottocento, e con un autore passato attraverso esperienze illu-

<sup>38</sup> Cf. nt. 34.

<sup>39</sup> Per la produzione di assunto sebastianista fra il 1580 e il 1640 cf. soprattutto H. Cidade, *A literatura autonomista sob os Filipes*, Lisboa, s.d. e il v. III delle *Obras Completas* di Diogo Bernardes, cit. nt. 22.

ministiche, il mito ritorna invece a tutta la sua apparente pienezza social-popolare, dando origine, anche per opera di esegeti, ad una vera e propria dimensione culturale lusitana, estremamente ambigua e tutt'altro che chiarita.

Sul sebastianismo « letterario-culturologico » del Portogallo otto-novecentesco i giudizi sono infatti ancora parcellizzati o panoramicamente generici: non vogliamo ripetere quanto già detto in lavori precedenti, però è indispensabile ricordare che sia il Prado Coelho con la sua pur vasta sintesi enciclopedica, sia il Subirats con i suoi approcci vivaci ma parziali (della scuola francese, il Cantel approfondisce di più, ma sempre in campi singoli, con Vieira o con le 'cantigas' del Nordeste brasiliano), sia le antologie del Petrus e del Machado Pires, e il Serrão coi suoi ripetuti tentativi di definizione più storica che letteraria non danno (non hanno sinora dato) una risposta complessiva ai problemi aperti dallo sfruttamento del tema sebastianista nell'ambito della produzione estetica anche recente.

Appare ormai necessario abbozzare uno schema degli aspetti 'letterari' di questo messianismo di ritorno, chiuso nella stretta area di « oitenta e nove mil quilómetros quadrados » della terra portoghese: ad ognuno di questi risultati, o tentativi, dell'arte è comunque da anteporre, come matrice genetica o sintesi critica, una particolare visione politico-sociale del mito.

La catena dei giudizi 'storici' che preannunciano o in qualche modo concludono i prodotti letterari appare cronologicamente continua, dalla metà dell'Ottocento ad oggi, anche se tutt'altro che omogenea. Il fondatore del sebastianismo moderno è Oliveira Martins, che, asserendo la necessaria lusitanità dell'attesa messianica provoca il 'revival' del (molto incerto) nazional-sebastianismo espresso dal Garrett nel *Frei Luís de Sousa*. Nella sua scia, ma con risvolti di internazionalismo umanitario, opera il Braga, a cui si aggancia il primo Afonso Lopes Vieira<sup>40</sup>; il semi-sebastianismo di Guerra Junqueiro si

<sup>40</sup> Il rapporto è posto in evidenza in *O Encoberto*, Lisboa 1905, il testo più significativo di A. Lopes Vieira per quanto riguarda le propensioni messianiche. Apre il volume la trascrizione di una lettera di T. Braga, inviata per l'occasione:

affianca al socialismo di Antero<sup>41</sup>, mentre i sebastici epigoni del Garrett (fatta eccezione per l'isolato António Nobre) seguono le linee di tendenza portate avanti da un Partito Repubblicano con compromissioni africanistiche<sup>42</sup>.

Dalla non chiarita posizione ideologica del Sampaio Bruno (mistico-esoterica? vagamente marxiana?) deriva con qualche probabilità una parte dell'atteggiamento messianico del Pessoa<sup>43</sup>; dai contrasti ideologici fra il 'saudosista' Malheiro Dias e il razionalista A. Sérgio traggono parziale spunto i momenti di esaltazione e di rifiuto propri di molti autori legati al tema.

Se questo primo collegamento è in qualche modo valido, lo è però solo nella prospettiva di un'indicazione di massima: il prodotto dell'arte sfugge naturalmente a raccordi troppo meccanici con la *polis*: e proprio la testimonianza di Manuel Alegre, così imprevedibile e aperta, sembra sottrarsi, in una prima verifica, al gioco delle causalità storico-sociali troppo definite.

Del resto l'uso letterario del sebastianismo è spesso portato avanti, e può essere sempre considerato, in vista delle finalità più diverse. Anche l'esegesi del singolo autore coinvolto

(« Alegre-me a ideia de vê-lo concentrar as suas bellas faculdades em um poema. Nesta situação da alma moderna, á Poesia compete ir desenhando a Utopia humana, que a marcha historica irá realizando (...) O Thema do *Encoberto* é o ideal messianico, não já religioso nem nacional, — mas humano. »).

<sup>41</sup> Per il socialismo di Antero, e in generale per la panorama ideologico nel Portogallo dell'Ottocento, si fa rinvio alla bibliografia presente nella nostra recensione (AION XIII 1971) dei lavori di V. de Sá, J. Serrão e A. J. Saraiva sul tema.

<sup>42</sup> Rimandiamo per l'argomento al testo chiarificatore del F. Torres, *Notas acerca da geração de 70*, Lisboa 1967.

<sup>43</sup> *O Encoberto* del Sampaio Bruno (Porto 1904) presenta molti aspetti, anche ideologici (« e quiçá inteiramente erroneo não seria que nos subordinassemos, tanto quanto, em similhante proposito pondo os olhos, sob a disciplina de un conceito pessimista, á laita d'aquella concepção materialista da historia, que ao seu promotor Karl Marx mereceu o apodo de que possuia um talento antipathico: o de vêr certo e seguro nos lados maus da natureza humana e da humana sociedade. », p. 303) non ancora sufficientemente chiariti. Del Bruno si è occupato soprattutto il Serrão, insistendo sulle caratteristiche misticheggianti (Cf. *Temas oitocentistas II*, Lisboa 1962).

in tale mitologia può indicativamente operarsi a vari livelli: un discorso, ad esempio, sul sebastianismo garrettiano conduce a conclusioni anche discordi a seconda che si dia uno spazio prevalente alla dimensione psicoanalitica (con una facile accentuazione dei fattori biografico-affettivi), o a quella ideologica (fra innovazione e restaurazione il conflitto è palese nell'autore) o anche estetico-culturale (antitesi fra lo scavo archeologico di tipo romantico e l'illuministica avversione per l'irrazionale).

#### 'MODELLI' DEL SEBASTIANISMO LETTERARIO

Ma per procedere a una definizione tipologica dei prodotti letterari implicati nella visione o revisione messianica, sembra necessario dare al mito stesso una nuova collocazione: il sebastianismo dell'Otto-Novecento è ancora un mito 'genuino', secondo le definizioni correnti, o si presenta come irrimediabilmente 'tecnicizzato', evocato cioè per determinati scopi, e non esistenzialisticamente accolto come liberazione nell'irrazionale?<sup>44</sup>

Anche se in realtà questa distinzione tipologica non ci trova del tutto d'accordo, essa è pur sempre il primo passo per la costruzione di alcuni schemi, magari compiuto operando una sospensione di giudizio sulla 'liberazione irrazionalistica', che costituisce ancora un punto fondamentale per qualche autore lusitano. Prendendo come punto di partenza il discorso psicoanalitico, l'assunzione del mito, genuino o tecnicizzato, deriva nell'area considerata soprattutto da un sentimento di frustra-

<sup>44</sup> « Accogliere nella propria vita il manifestarsi del mito genuino significa, a rigore, assumere un atteggiamento irrazionalistico. Ma fin tanto che il mito è genuino, non tecnicizzato con determinate finalità, né deformato (...), quell'atteggiamento può essere definito con le parole usate da Thomas Mann a proposito della psicoanalisi: 'la forma dell'irrazionalismo moderno che si oppone inequivocabilmente ad ogni abuso reazionario' (...) La struttura delle immagini mitiche viene quindi a contrapporsi all'inconscio come una barriera, escludendone un predominio indiscriminato. Altrettanto non può dirsi per le manifestazioni del mito non genuino, del mito 'tecnicizzato', secondo la definizione di Kerényi (...) »; F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino 1968, pp. 35-36.

zione<sup>45</sup>, e indica un momento di approccio individuale (I), o diviene messaggero e portavoce della coscienza collettiva (S).

La frustrazione sfocia verso l'autodistruzione (A) o il vagheggiamento (V) adolescenziale, ma può anche assumere le caratteristiche della repressione e indurre alla rivolta, che si esprime attraverso una negazione razionale (N), varie forme di utopia, di tipo 'atlantico' o di tipo populista, (Ua, Up), o espressioni di recupero strumentale e critico (R).

Per una visione più specificamente culturale, il prodotto letterario può essere inoltre visto nell'ambito delle funzioni: prevale, o può prevalere, nell'autore la ricerca di una funzione estetica, storico-critica o generalmente operativa (Fe, Fs, Fo), come si ricaverà dalle indicazioni successive.

L'ipostasi letteraria di un'impotenza sociale (singola o collettiva) viene esemplificata con chiarezza nell'opera di António Nobre, un allievo ideale del Garrett che per vagheggiamenti adolescenziali e lirico individualismo ha lasciato dietro di sé il maestro: per quanto riguarda l'elemento messianico qui la schematizzazione si presenta facile e senza aperture: I A, V Fe.

Il modello garrettiano è senz'altro più complesso: I/S A, V/N Fe Fs.

Sempre richiamandoci ai nostri tentativi precedenti, daremo anche un quadro che riguarda il filone tradizionalistico dei neogarrettiani, la sebastianistica tendenza alla 'grandeur' del movimento della 'Renascença portuguesa', il rifugio nel piacevole irrazionale scelto da Aquilino<sup>46</sup>:

Neogarrettiani: S V Fo.

'Renascença': S V Ua Fe Fo

Aquilino: I V Fs.

Ma se pure la nostra non vuol essere che una proposta solo abbozzata, richiede per alcuni autori verifiche più arti-

<sup>45</sup> Per l'esemplificazione del discorso, cf. *Garrett e i miti del sebastianismo*, cit.

<sup>46</sup> Sulla stessa linea del *divertissement* di Aquilino si pone, ma con qualche fine di celebrazione 'atlantista', il romanzo di S. Maia: *História maravilhosa de dom Sebastião Imperador do Atlântico*, Lisboa 1940.

colate, che portano in alcuni casi a non superate perplessità di giudizio.

Ci riferiamo soprattutto ai modi espressivi e ai supporti politico-ideologici che riguardano il contrastato sebastianissimo di Fernando Pessoa; e in questo ambito ristretto, come nel panorama generale della sua produzione, acquista sconcertante verosimiglianza un giudizio, apparentemente casuale o paradossale, del poeta: « Uma creatura de nervos modernos (..) Deve ter, não crenças religiosas, opiniões políticas, predileções, literárias, mas sensações religiosas, impressões políticas, impulsos de admiração literária »<sup>47</sup>. Il messianesimo si pone in Pessoa su diversi piani, ben distinti fra loro quanto internamente nebulosi: l'uso del personaggio Sebastiano è infatti a un primo livello dichiaratamente strumentale, con fini nazionalistici e 'imperiali'<sup>48</sup>; ma quando si va al di là delle (strumentali?) confessioni dell'autore, il suo sebastianismo appare o genericamente irrealista, frutto di una visione onirica trascritta nell'area di un disinteressato godimento estetico<sup>49</sup>, o, più probabilmente, rivisitato mito 'spontaneo' che preannuncia, da un gradino inferiore, l'alta simbologia della « Rosea-Cruz ». Abbiamo già accennato ai rapporti fra il Rosacrucesimo e la favola sebastica in Pessoa: vogliamo qui soltanto sottolineare quanto spazio abbia avuto nel suo pensiero l'ideale della massoneria (« e o

<sup>47</sup> F. Pessoa, *Crónicas intemporais* a c. di Petrus, Porto, s.d., p. 12.

<sup>48</sup> Per questo aspetto, si segnala fra gli altri scritti politici del Pessoa *O Interregno-Defeza e justificação da dictadura militar em Portugal* —, pubblicato per la prima volta a Lisbona nel 1928, e riprodotto in *Ensaio políticos* a c. di Petrus, Porto s.d.; sull'argomento cf. anche la nt. 2 p. 17 del nostro lavoro sul Garrett.

<sup>49</sup> La critica ha in genere operato una sospensione di giudizio sulla 'qualità' del sebastianismo di Pessoa, e indicative, per tutti, ci paiono le conclusioni di M. Sacramento (in *Fernando Pessoa-Poeta da hora absurda*, Porto 2a. ed. 1970, p. 143): « E, não obstante, responde, inconformável, uma vez mais ao eu-crítico com o argumento derradeiro de que, se a esperança e a ilusão são 'pajens de um morto mito' que 'o infinito ignora', — é esse o mesmo infinito que nos ignora a nós ». É este o único sentido útil (e o único claro) do próprio 'sebastianismo alegórico do poeta », e di G. R. Lind (*Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto 1970, p. 299): « Nada de definitivo se pode dizer, quer sobre o Sebastianismo, quer sobre as posições sociológicas e filosóficas do poeta, antes de o vasto material sobre estes temas aparecido no espólio, ser organizado e publicado ».



grande mistério do grau de Mestre — que é, por assim dizer a Rosa de toda a Cruz maçónica») che egli collega a tutta la tradizione mistica giudaica (di cui il cristianesimo sarebbe un'appendice — e il comunismo la degenerazione dovuta alla « estupidéz europeia » —, e dove troverebbero spazio sia la « saudade » lusitana che l'attivismo della Compagnia di Gesù)<sup>50</sup>.

Questi diversi momenti, ancora da approfondire, ma senz'altro presenti nel Pessoa ortonimo, danno dunque luogo ad altrettanti schemi, che consideriamo naturalmente pure (e primitive) ipotesi di lavoro:

- (a) S V Ua Fo;
- (b) I A V Fe;
- (c) I S R Fo.

#### LE FONTI DIRETTE E L'HABITAT CULTURALE DEL SEBASTIANISMO DI ALEGRE

L'approccio semantico coi versi sebastianisti della silloge del Petrus e l'accennato discorso sui modi generali in cui si articola la letteratura messianica portoghese dell'Otto e del Novecento costituiscono lo sfondo ambientale del *rei-Sebastião* trattato da Alegre; alcuni autori del passato ci sembrano però legati a lui da rapporti più immediati, così da potersi considerare le fonti dirette di questo aspetto della sua opera; altre voci, contemporanee, saranno invece utili, per contrasti e per analogie, a definire il senso complessivo della presente operazione sebastica.

<sup>50</sup> Cf. la nt. 21 e la curiosa raccolta di scritti religiosi e parareligiosi di F. Pessoa, *Hiram*, a c. di Petrus, Porto s.d., dove si esalta la massoneria e « o grande mistério do grau de Mestre — que é, por assim dizer, a Rosa de toda a Cruz maçónica » (p. 20) e si analizza la *saudade* giudaica: « O idealismo social dos judeus é, cumulativamente, uma saudade e um ódio, ou, mais pròpriamente, um saudosismo e uma defesa. A ânsia da pátria perdida assume necessariamente a forma da ânsia pela presumível forma original, patriarcal e simples, dessa mesma pátria (...) » (p. 25).

Già il Sacramento aveva in altra prospettiva accennato alla possibile derivazione dell'atteggiamento populistico alegriano dalla veemenza retorica di Guerra Junqueiro<sup>51</sup>: in realtà questo autore può ben considerarsi come punto di partenza anche per quanto riguarda il filone dell'attesa messianica in M. A.

In quel prodotto giovanile e giacobino che è *A morte de D. João* (Porto 1874) è rilevabile un primo aggancio lessicale-tematico al mondo sebastianista di Alegre, coll'esaltazione della 'guitarra' di don Giovanni che trascende i confini geografici e circostanziali del protagonista: « Os canticos do sol, o aroma do luar, / o fogo da paixão rubra, peninsular, / Tudo soluça e canta e resplandece e brilha / Dentro d'esta guitarra.. » (p. 196). Ma la matrice dell'eventuale messianismo utopico moderno si legge, in completezza, dietro i versi di *Pátria*, dominati dalla figura del *Doido*, che personifica il « Portugal morente »: « A hora grande, a hora imensa, / já por um fio está suspensa.. / Não tarda muito que ela dê. » (p. 179 della 7a. ed., Porto 1950).

A chiarire questa posizione espressa in poesia contribuiscono le note finali, dove esplicitamente si dichiara: « Povo messiânico, mas que não gera o Messias. Não o pariu ainda. Em vez de traduzir o ideal em carne, vai-o dissolvendo em lágrimas. Sonha a quimera, não a realiza. (..) A metempsicose, em moderno, do grande Condestável, eis o meu sonho. Um justiceiro e um crente. (..) Depois a um golpe de sol, o Quixote revive, exalto-me de novo, de novo espero.. » (pp. 192, 196, 205).

La critica a un tempo fermo, e il sogno populistico di un sole splendente nell'avvenire informano anche più chiaramente *O Encoberto* di Afonso Lopes Vieira, già accostato all'*Utopia humana* propugnata dal Braga.

In questo lavoro (più che nei successivi sebastianismi del Vieira, inseriti e catalogati nella già vista antologia di Petrus)

<sup>51</sup> « *Liberdade* desentranha-se, aí, numa sucessão de metáforas que, longe de lhe recortarem um perfil ou enriquecerem a significação, a dispersam e dissolvem num nevoeiro de utopia: (...) É o sarro declamatório de uma herança infeliz, — a de algum Junqueiro, por exemplo », M. Sacramento, pref. a *Praça da Canção*, cit., p. 19.

le analogie coi versi alegriani sono immediatamente visibili: sia per quanto riguarda il lessico (abbondano *cruz*, *armas*, *branco*, *liberdade vento*, *violas*, *saudade* e una *pátria* che s'identifica colla *verdade*), sia per l'atteggiamento ideologico generale.

Nell'*Encoberto* tutti gli sfruttati (minatori, carcerati, soldati spinti a guerre inutili, operai crocifissi dagli stessi strumenti di lavoro) attendono e ottengono la soluzione — terrena ma utopistica, perché assolutamente indefinita — delle loro sofferenze, contrapposte alla follia dell'avventura esterna di Sebastiano: « essa candida e certa claridade: / a manhan da perfeita liberdade / (..) E chove sonho e luz no mundo inteiro.. / O mundo boia neste nevoeiro / Amanhece. Amanhece. O sol vem perto. » (pp. 140 e 154 della 1a. ed., Lisboa 1905).

Questi atteggiamenti messianici portano, secondo le consuete leggi della storia, a risultati di completo regresso: Guerra Junqueiro è oggi recuperato solo a livello di cantore dell'adolescenza<sup>52</sup>, A. Lopes Vieira concluse il proprio *iter* socio-letterario sotto il segno del vasto *Integralismo Lusitano*, dedito al culto delle radicate grandezze nazionali. Attraverso quali mediazioni è dunque possibile il loro inserimento nell'opera dell'(approssimativamente) impegnato Manuel Alegre? Il fil-traggio del mito sebastianista dai primi del Novecento al momento contemporaneo, dopo e nonostante le negazioni del razionalismo sergiano, è stato effettuato per gradi, con opere apparentemente distanti, ma in realtà unificate dall'intenzione di recupero nei confronti di un personaggio troppo popolare per essere trascurato da chi si muove in un ambiente culturale così scarso di lettori.

Una problematica in fondo comune collega dunque lavori diversamente connotati e finalizzati: senza soluzione di continuità possono leggersi *El-Rei Sebastião* del Régio (1949) e *O Indesejado (António, Rei)* di J. de Sena (pubblicato in definitiva nel '51, ma letto e commentato già nel '49), *O Encoberto* di N. Correia (1969) e i versi a dom Quixote di J. Gomes Ferreira (del '35-36).

<sup>52</sup> Si veda il recente articolo di J. Mendes, *Guerra Junqueiro: um poeta criança*, in « Brotéria », 92° (1971) pp. 608-618.

Nel lavoro teatrale di J. Régio, certo inseribile nella tipicità metafisica degli altri suoi prodotti, ma al contempo eccezionale per la profonda comprensione verso alcuni attanti del contesto sebastico, ritroviamo sia la critica razionalista al mito (raffigurata dai consiglieri, a p. 99), sia gli elementi ancora funzionali del mito stesso.

In alcune 'voci misteriose' udite da Sebastiano (e forse a lui interne) si esprime l'esaltante grandezza della caduta e, in contrapposizione, il rifiuto popolare nei confronti dell'avventura; i poeti di corte cantano e manipolano — in conformità con quanto storicamente si è verificato — la *grandeur* regale e lusitana (cf. pp. 39-40, 44-45, 171); il visionario Simão Gomes interpreta Sebastiano, e il sebastianismo, come *loucura* (pp. 115, 168, 189), come realtà onirica (pp. 124, 126, 169), e come simbolo di autodistruzione (pp. 132, 142, 154, 160, sempre dalla prima edizione di Coimbra). Anche il giovane re si presenta in modo policentrico e poliedrico: è un adolescente frustrato e segnato negativamente dalla nascita<sup>53</sup>, ma è anche portatore di una visione di grandezza al tempo stesso imperiale e irreali, e di una tendenza distruttiva che dalla paura del vivere sfocia nel rifugio sublimato del morire (cf. pp. 142 e 145).

Per Jorge de Sena<sup>54</sup> l'approccio col sebastianismo si prefigura in contraddizioni che coinvolgono l'autore-critico più che il risultato teatrale. La letteratura portoghese, egli afferma, è 'sem mitologia' e anche il suo antieroico Personaggio si volge ad azioni demitizzate, che comprendono in un'unica negazione il *V Império* e il morto-vivo re di Alcácer Quibir. Ma il mito negato si pone come condizione indispensabile per inserirsi in un contesto che comprenda il *Povo*, interlocutore per

<sup>53</sup> Si fa anche in questo caso rinvio all'ultima parte del nostro lavoro su Garrett e il sebastianismo.

<sup>54</sup> *O Indesejado (António, Rei)*, pubblicato come separata di « Portucale » (1949 e 1950) e successivamente riedito con un « postfácio » sempre a Porto, era in realtà già terminato nel '45: precede quindi effettivamente il lavoro di J. Régio. L'autore sta ora preparando una nuova edizione dell'opera, su cui non esiste molta bibliografia; segnaliamo comunque uno studio di L. F. Rebello, risalente al '68 e ora inserito nel volume *O jogo dos homens*, Lisboa 1971: *Acerca do teatro de Jorge de Sena*, pp. 45-61 (prima in « O Tempo e o Modo », Abril de 1968).

sempre perduto: « Eu fui um sonho mau de independência / É certo que nem todos me sonharam. / Mas fui (...) Vago fantasma sem nenhum Bandarra / desincarnado sempre do meu povo (...) Nem me encobriram, nem me desejaram (...) Em África.. em África vamos » (pp. 103, 109, 115, 118). Se il cuore di António non porta i segni di un cuore di re, è necessario nascondere questo aspetto negativo, per costruire anche su di lui una parvenza di leggenda post mortem: « 2º Médico (sorrindo) — Et je verrais très nettement que ce n'est pas un coeur royal, parce qu'il n'a pas, sur la troisième diagonale descendante, la petite croix si significative. (...) *Diogo Botelho* — Senhor, que sabem eles de sinais? / Que sabe a ciência de sinais profundos / no coração gravados? .. E eu? (...) Senhor, / não tendes coração » (pp. 121 e 122).

*O Encoberto* di Natália Correia (Lisboa 1969) è l'esempio più recente di un tentativo sistematico di comprensione sebastianista. Nella tematica — e in parte nelle forme — di questo lavoro teatrale sembrano riflettersi tutti i contenuti (i problemi) dell'intellettualità portoghese di oggi<sup>55</sup>: dall'antieroe Bonami (attore o Sebastiano?) a D. João de Castro, sebastianista 'impegnato', al « povo » continuamente in bilico tra il fanatismo dell'attesa e l'attivismo di una coscienza infine risvegliata.

Il personaggio Bonami (in cui si riflette la figura storica del 'falso Sebastiano' Marco Tullio Catizzone, calabrese) passa attraverso tutte le fasi del messianesimo rivisitato dalla critica: è contro l'irrazionalità, secondo il dettato di A. Sérgio (cf. pp. 18, 21, 22), si dichiara vittima delle manipolazioni del sebastianismo elitario (cf. soprattutto p. 54), ma crede anche di rappresentare « a vontade do povo » (p. 92), e accettando la propria funzione di realtà ambigua giunge infine a identificarsi con Sebastiano (« submete-se à vontade trágica que encarna », p. 113), perché a questo ruolo è naturalmente costretto da una sorta di circostanza collettiva (« Sou o filho da desordem », p. 117).

D. João de Castro, « místico-distante .. caricatura di idealista » (p. 14) vuole soprattutto liberare la nazione dalla « vocação para escravos » (p. 15) e dai « fumos de um império » (p. 19),

<sup>55</sup> Si è già parlato del lavoro nella nt. 1, p. 19 di *Garrett e i miti*, cit.

anche attraverso « o aumento do nível cultural » (p. 23). Ma da questa posizione illuministica e radicale, cui sembra ispirarsi la sua « moral do partido » (p. 81), egli discende poi a livelli di maggiore incertezza (nebulosità?) esistenziale nell'ultimo intervento, che segna i limiti del personaggio, e in un certo senso lo condanna al velleitarismo dell'irreale utopia:

« *Bonami-Rei* — (Dirigindo-se a D. João de Castro.) Tu que sabes deles o que eles não sabem de si próprios, que és a sua memória em flor quando eles dormem e o seu nó na garganta quando estão acordados, tu que sonhas com o desespero de quem se sabe arriscado a desaparecer, tu cuja vulgaridade me exigiu que fosse extraordinário, cuja cobardia me pediu que fosse herói, cujo nojento apego à vida me reclama uma morte redentora, diz-me: qual a verdade que me abre o reino da eternidade? —

*D. João de Castro* — A verdade que salva. » (pp. 116-117).

Più lineari si presentano le figure-simbolo di Felipe II (l'orgia triste del potere), del « licenciado » Belchior (disimpegnato 'tecnico' della scienza, con qualche desiderio di cristallina verità), dei « nobres, padre, banqueiros », figure secondarie e guicciardiniane, del popolo credente (« dele nos vira o rei que encarna a revolta », p. 120), delle ironiche 'cercatrici di pidocchi': « Quando deixará o sonhar demais / de ser o perigo de viver de menos? » (p. 123, finale).

L'atteggiamento critico della Correia nei confronti del mito (« Enquanto formos escravos de Filipe, / ovelhas seremos de D. Sebastião. / Quando deixará a vida que estiola / de inventar o inexistente / Rei que por isso consola? », p. 123) si collega, nella sua ambivalenza di denuncia e di recupero a livello utopistico-popolare, con un aspetto della tematica da « Remorso Militante » contenuta nei versi di José Gomes Ferreira<sup>56</sup>. Tutta

<sup>56</sup> Le citazioni sono tratte da *Poesia* - 1, Lisboa 1969, 4a. ed., che contiene i versi composti fra il 1931 e il '38. Sul'itinerario poetico dell'autore, passato da un vago saudosismo ad esperienze neo- e surrealiste, si vedano le testimonianze critiche raccolte da « Seara Nova » nel '68, in occasione dei suoi 50 anni di attività letteraria.

la sezione dedicata alla *Morte de D. Quixote* (del 35-36) riflette un disperato attacco al mito, e un cosciente ripiegarsi sull'attivismo del *Tempo presente*: « Foi o cavaleiro da Lança Inútil / que por aqui passou montado num esqueleto / (..) o coração pisado / da sombra do teu cavalo, D. Quixote / farto de ti e do teu sonho / que só suja a realidade » (pp. 54 e 55 ed. cit. in nt.); « Pobres, gritai comigo: Abaixo o D. Quixote / com cabeça de nuvens / e espada de papelão. » (p. 58); « Dulcineia, Dulcineia, / volte ao que era: / uma plebeia / sem primavera. / (..) Dulcineia, Dulcineia, / deixe de ser Ideia / e torne-se a carne e a alma / da nova luta » (pp. 61 e 62); « Quem anda na minha Ira / a enterrar punhais de solidão / nos monstros dos desvios nevoentos? / És tu, D. Quixote, e vou matar-te. » (p. 63); « Sim, matar-te / para nunca mais sentir na cara o frio de lâmina das tuas lágrimas. / E ficar diante da vida, / terrível e seco, / de mãos nuas / à espera de outras mãos de algum dia, suadas da camaradagem do mundo novo » (p. 64). Se la distruzione dei propri istinti è accettata, il poeta aspetta però da lei il Grande Giorno della Salvezza del Mondo, che ricompensi la perdita della facile bellezza di un *Tempo Infanzia* con angeli e demoni: « Sim. Viva a Morte. / Mas a Morte por uma razão tão além de mim / que sem ela não possa ser eu. » (p. 104); « Ouve, primavera; não te atrevas / a sair das rosas para o mundo. / Não venhas arrepender de beleza fácil / este meu instinto / -tão contra mim- / de morrer nas barricadas dos outros / pela beleza impossível do futuro » (p. 122); « Mas eu não quero esquecer, ouviram? / Eu não quero esquecer. / (..) até ao Ranger do Grande Dia / para a Salvação do Mundo / sem anjos: nem demónios — mas só homens e Terra » p. 163<sup>57</sup>.

Ma se è possibile rintracciare qualche aspetto del nodo messianico di Manuel Alegre nell'opera di J. Gomes Ferreira, leader del particolare neorealismo poetico lusitano, altri enunciati caratteristici di questo momento alegriano sono ancora presenti (si riflettono?) nella produzione dei lirici più recenti.

<sup>57</sup> I versi cit. da p. 104 appartengono alla raccolta delle *Heróicas*, (anni '36-'37-'38).

Si vedano alcuni versi di Ruy Belo<sup>58</sup>: « Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz / mas isso era o passado e podia ser duro / edificar sobre ele o Portugal futuro. » (p. 27), e di José Carlos Ary dos Santos<sup>59</sup>: « Em Portugal o mal é ancestral / tem raízes no sal tem ruído nasal / desde que uns olhos se partiram tristes. / Esta nossa saudade lacrimal / é hoje um mineral: / otorrinolaringoestalaçtite. » (p. 24); « Ai dom Sebastião / tão tão tão / tão encoberto que pouca gente sabe / que o nevoeiro encobre / um português suave. » (p. 33), « Aqui ao pé do rio gememos a saudade / nosso fado submisso nossa água a correr. / Canção de mal devir Souvenir Souvenir / deste povo de trégua / que se canta a morrer », pp. 60-61<sup>60</sup>.

#### PRIMO BILANCIO DI UN TENTATIVO

Nell'ambiente culturale di Alegre il sebastianismo (favoleggiato, distanziato o negato) ha dunque un proprio spazio reale. Il mito ormai non appare più semplicemente 'tecnicizzato', secondo le definizioni date in precedenza, ma chiaramente recuperato, all'interno di un'operazione mobilitante non sempre chiara e tutt'altro che conclusa.

Don Sebastiano e il suo contorno formale di bianca adolescenza, rose rosse e chitarre con «saudade», elemento portante di una scenografia retorica da inizio del secolo, è stato rispolverato, rimesso a nuovo e offerto al sempre ipotetico pubblico lusitano come elemento di scandalo e di risveglio, in una visione critica o onnicomprensiva della tradizione da salvare.

Attraverso alcuni momenti della poesia alegriana, il re *Desejado* acquista, pur con qualche ambiguità, funzioni di sim-

<sup>58</sup> Da *Homem de palavra(s)*, Lisboa 1970.

<sup>59</sup> Da *Insofrimento in sofrimento*, Porto, 2a. ed. 1970: il lavoro è significativamente dedicato a Natália Correia.

<sup>60</sup> Qualche analogia d'ispirazione è secondo noi rintracciabile anche nel lavoro teatrale di U. Tavares Rodrigues (*As torres milenarias*, Lisboa 1971), in cui s'immagina l'angoscia per un'attesa di Ultraterrestri in arrivo, forse solo frutto onirico dell'inconscio collettivo.

bolo utopistico, nella linea dell'*Encoberto* di A. Lopes Vieira, con tratti meno fumosi dell'*'Encoberto'* pessoiano, e meno operativi dell'*Encoberto* della Correia.

E se il «remoçamento do sebastianismo» rappresenta anche per l'ultima critica una «pungente consciência dum destino histórico injusto»<sup>61</sup>, resta comunque da sottolineare che il discorso alegriano — inteso qui come modello per un recupero del mito — è viziato in partenza da alcune situazioni obbiettive.

La favola può essere rivolta a stimolo di un certo 'ribellismo' contadino, ma in realtà il prodotto di Alegre appare destinato essenzialmente a un pubblico perlomeno avvezzo ai riflessi locali della letteratura sull'esistenzialismo e sullo strutturalismo, o, investendo i mass-media, ai prodotti spettacolari della contestazione secondo i «Beatles»<sup>62</sup>.

Questa sfasatura fra il presunto destinatario e il reale interprete attivo dell'opera rappresenta dunque per un certo aspetto il limite (non personale) del tentativo esaminato.

Nella parzialità di angolazione, tematica o 'ideologica'<sup>63</sup>, della nostra lettura, ci sembra che il microcosmo epico, e quindi oggi anche nevrotico, in cui vuole inserirsi il Sebastiano di Alegre, abbia invece necessità di utilizzare miti più robusti, più immediati e generalmente comprensibili.

Perché il personaggio del *Desejado*, a meno che non venga chiuso nelle dimensioni della fiaba o del momento autocritico, non rientra ormai più nei modi d'attesa dell'intellettuale portoghese e dei suoi interlocutori, se non in funzione riduttiva o esplicitamente, e oggettivamente, negativa<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> È la posizione del Serrão nella prefazione all'antologia degli scritti di *Herculano desconhecido* (Lisboa 2a. ed. 1971); cf. anche la nostra recensione al Machado Pires, cit.

<sup>62</sup> Si ricordino ad esempio le variazioni sul concetto del Tempo in *Yellow Submarine*, appunto dei «Beatles».

<sup>63</sup> Per i limiti di queste 'definizioni ideologiche', si veda ad es. U. Eco, *Le forme del contenuto*, Milano 1971 (soprattutto, p. 52).

<sup>64</sup> Testimonianze di una cosciente negazione della «quimera» possono trovarsi ancora in molte pagine significative della cultura lusitana di oggi: nel profilo dedicato a Oliveira Martins dal Saraiva (in *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*, a c. di J. G. Simões, v. II, Lisboa 1948) si legge: «E como

## APPENDICE

### 'UM BARCO PARA ÍTACA'\*

Il più recente lavoro di M. A. è un tentativo di teatro in versi, composto sulla falsariga di un'Odisea omerica ormai *Midcult*. L'esule Ulisse di CA, univocamente teso verso una Patria-Penelope lontana, perviene qui alle dimensioni dell'eroe oppresso soprattutto dal problema dell'autenticità esistenziale.

La scelta del personaggio appare significativa: Alegre ha optato infine per un mito universale (o almeno con dimensioni culturali europee, e di joyciana attualità), ma con qualche connotazione lusitana (Lisbona è Ulissipona, la città tradizionalmente fondata da Ulisse).

Le caratteristiche tematiche e lessicali accomunano BI alle altre raccolte; eppure risulta subito evidente una diversità tonale e prospettica che fa porre quest'opera al termine di un ciclo e, forse, all'inizio di un'esperienza nuova.

Il primo episodio resta nell'ambito dell'*Elegia de Tipasá*: il contrasto fra Ulisse e Calipso raffigura icasticamente una doppia serie di contraddizioni interne all'eroe: 'Tempo in-

só depois de morto D. Sebastião foi herói, Oliveira Martins, renunciando à luta, vive o heroísmo na convivência dos mortos — não já o heroísmo activo no mundo real, mas o heroísmo quimérico num passado que é refúgio e sonho. No mundo sub-lunar, entretanto, os acontecimentos seguiam o seu curso irrevogável. Com a ditadura de João Franco descíamos mais um degrau da nossa decadência», p. 129. E ultimamente, in un contesto di diverso linguaggio (F. Botelho, *Lourenço é nome de jogral*, Lisboa 1971), si ritrovano le parole di condanna: «Lourenço perdeu a fé em si, em nós, em todos e no país que o viu nascer. Sempre neguei, e continuo a negar, que sejamos 'os epígonos de Dom Quixote', loucos já sem grandeza, parafraseando em vários tons uma luta sem objectivo». Como queres dar forma à matéria cristalizada por quatrocentos anos de martelo pilão? 'Eu corrigia: 'Quarenta anos'. E completava: 'A matéria ainda é moldável. Tem de ser.'».

\* Il libretto, uscito da qualche mese, non poteva essere inserito credibilmente nel testo già concluso: di qui la sua collocazione in appendice.

fanzia' contro 'Tempo presente negativo'; 'Tempo eterno' contro un vagheggiato 'Tempo presente positivo'.

Al problema del tempo si sommano quelli delle armi assenti — o qui, più semplicemente, della ricerca di un mezzo (*barco*) per fuggire e per agire — e di uno spazio, Itaca, visto in chiave negativa e positiva insieme.

Nel secondo e nel terzo episodio, dove agisce il « poder jovem » (Telemaco), domina la combattività di *Poemarma*: contro le parole « gastas » e contro i Proci, per il bene del « povo »; contro l'ordine, per raggiungere una, non ben definita, « verdade » che richiama, ingloba o supera la non citata « liberdade »<sup>65</sup>. Nella parte conclusiva elegia ed epopea si giustappungono senza fondersi: da un lato c'è Penelope, nell'isola « em si mesma perdida » e avvolta nell'angustia del tempo senza tempo; di fronte a lei Telemaco, impegnato nella ricerca di un «barco» per ritrovare Ulisse e poi Itaca stessa. In uno spazio mediano, quasi metastorico, Ulisse infine torna e non si rivela, perché non è ancora coscientemente in grado di svolgere la funzione dell'Atteso: solo quando « Flecha a flecha a verdade será dita / flecha a flecha o tempo decifrado. / Então Ulisses voltará a ser Ulisses » (p. 61).

Il parallelo con le altre opere si articola sino a raggiungere prospettive simmetricamente opposte: se infatti nel primo episodio si fa strada un 'Tempo fuori del tempo' non sufficientemente delineato in precedenza<sup>66</sup>, la ricerca (individuale?) della verità si conclude in apocalittiche aspettative, in messaggi espressi attraverso un linguaggio acriticamente mutuato dalle profezie del Bandarra (« As águias vão descer das montanhas / e o mais avisado de todos os chefes / Ulisses o de muitas manhas / voltará »). Vero è che chi attende — come chi è atteso — si trova di fronte l'alternativa dell'attivista Telemaco, che vuole

<sup>65</sup> Un annuncio programmatico della 'Verità' da rifiutare era presente in CA: « Não falo (com V grande) da Verdade / nem venho anunciar qualquer religião. / Falo da liberdade / ao alcance da mão » (p. 109, premessa al Canto VIII).

<sup>66</sup> Un tempo però almeno accennato, ad es. in CA p. 91: « Porque nem sempre tive a tua idade. / Eu já fui rei de cada instante e já cantei / na tua imensa imensa eternidade ».

incidere sulla realtà locale: e viene dunque opportuno, in un bilancio provvisorio della produzione di Alegre, parlare di contraddizioni (recupero di miti / realismo storico) e di problemi lasciati volutamente inconclusi (Ulisse che non si rivela ancora; Telemaco che ad Itaca cerca « um barco para Ítaca » forse non irrimediabilmente perduta « em si mesma »). C'è un rimedio a questa situazione di stallo nel « tempo viscoso e coaxado »? Crediamo che, allo stato, questa 'opera aperta' abbia di fronte a sé le più varie soluzioni, dal radicalizzarsi del (desiderio di) combattere al rifugio in un solipsismo intellettuale ed estetico di cui qualche avviso era già ricorrente nelle opere maggiori.

Intanto Alegre ci fornisce qui ancora idee e parole, *combios* poetici verso un'altra realtà.

#### SCHEDE DI VOCABOLI E DI SPUNTI TEMATICI IN BI

##### Canto:

*Flauta* (« na tua voz há / uma flauta », p. 19; « há sempre uma flauta », p. 20).

*Cítara* (« Traz uma cítara na mão / o que não vê adivinha », p. 33).

*Canção* (« O que nos outros é silêncio / é nele rima / e canção », p. 33).

*Palavras* (« palavras (..) arrotadas à mesa », p. 42).

##### Armi:

*Armas* (« quebradas », pp. 40 e 41; « .. vestidas de fogo cobriam-se de cinza », p. 46).

*Arco* (« não tem arco », p. 13; « por meu arco », p. 14; « sem arco », pp. 19 e 23; « .. empunhar de novo o arco », p. 41; « Então brandirá seu arco », p. 43; « pegar no arco », pp. 59 e 61).

*Flecha* (« Penélope: ou esta flecha em Ulisses já sem arco », p. 23; « e flecha a flecha vos matará » p. 43; « flecha a flecha a verdade será dita / flecha a flecha o tempo decifrado », p. 61).

*Lanças* (« são trespassados pelas lanças / da ordem que reina / segundo dizeis », p. 47).

*Barco* (« sem barco », pp. 13 e 19; « por um barco », p. 14; « Penélope (..) / tu que te vestes de nunca mais na proa de cada barco », p. 22; « Um barco para partir / um barco para chegar. Um barco para encontrar / Ulisses perdido no mar », p. 30; « Um barco para partir / um barco para chegar / um barco para descobrir / Ulisses perdido no mar. », p. 35; « Um barco para chegar (mesmo / quando para partir). Um barco para encontrar / Ulisses perdido em si mesmo. / (..) Um barco para chegar / a Ítaca dentro de nós: tão em si mesma perdida », pp. 36 e 63).

*Saudade* (« Junto de Penélope tinhas saudade duma deusa / e junto duma deusa tens saudade de Penélope », p. 20; « Se dos deuses é todo o Tempo / de nós é só o instante. E só de nós a saudade. / (..) Ah eu sei que tornado igual aos deuses / não teria a saudade de perder-te », p. 21).

*Verdade* (« a ordem talvez reine em Ítaca / mas não a verdade », p. 49; « flecha a flecha a verdade será dita », p. 61).

*Vento* (« Pergunto aos deuses pergunto ao vento / mas o vento não dá sinais », p. 16).

*Brisa* (« Eu te darei a brisa do regresso », p. 22; « Vai tu ó brisa (..) / de novo é tempo de começo. / (..) Corre brisa: vai dizer que de novo / é tempo de um país que ainda não há / (..) por sua Penélope e por seu povo / Ulisses voltará », p. 24).

*Rosa* (« coroi-me de algas como de rosas », p. 13; « De espuma (como de rosas) / coroadado », p. 14).

#### IL TEMPO

*Ti*: « E havia laranjas.. », p. 15; « E havia laranjas. Havia um país de leite e de limão », p. 19; « serás a que ficou sempre menina / no paraíso perdido para nunca mais. », p. 23; « Ai rio da memória: só imagens / o mais é só um verde recordar / é um ficar (sem as levar) nas verdes margens », p. 34.

*Tpn*: « e já sem arco / já sem arco na mão », p. 19; « eu desespero e a esperança já não basta », p. 29; « há um tempo

de acabar / com este tempo que se gasta e que nos gasta », p. 30; « se para ele o tempo é de viagem ou de caverna », p. 40; « Eis um tempo com bico de milhafre / e asas de rapina. / (..) Eis um tempo com focinho de hiena / e uivos de chacal. / (..) Eis um tempo viscoso e coaxado », p. 42; « no tempo (esse tapete) bordarei / o tempo que não passa e que passei », p. 53; « No tempo estas perguntas: onde e quando? / No tempo que se vai e não me leva / (..) No tempo que se vai e se repete / no tempo bordarei o meu tapete / num fazer-desfazer que me desfaz. / Enquanto o tempo vai e não me leva / enquanto o tempo passa e não me traz », p. 54.

*Tpp*: « tu preferes (..) / O tempo que passa / ao Tempo imortal », p. 20; « .. a festa de tocar o Tempo / como quem se despede », p. 21; « é tempo de começo », p. 24; « há um tempo de acabar / com este tempo (..) (..) Pois o tempo é de agir », p. 30; « há um tempo de caminhar », p. 35; « chegou a hora de partir (..) / (...) chegou a hora de saber (..) / (..) / se para ele o tempo é de viagem.. », p. 40; « Eu vos digo que há outro tempo / neste tempo coaxado », p. 43; « Acaso não será tempo de Penélope escolher », p. 44; « Pois venha um tempo marinheiro / um tempo de aventura / (..) / Este é tempo de partir / este é tempo de voltar », p. 49; « Todo o homem tem (..) / um tempo de partir um tempo de voltar / (..) / E tem um tempo em que se mostra. E tem um tempo em que se esconde », p. 58.

*TS*: « Procuras no que tens o que não há », p. 20; « é tempo dum país que ainda não há », p. 24; « flecha a flecha o tempo decifrado », p. 61.

**TEMPO 'ETERNO' CONTRASTATO**: « Comigo serias igual aos deuses / o Tempo não marcaria.. », p. 19; « Tempo imortal / (..) / Buscavas a eternidade junto à morte / e é a morte que buscas junto à eternidade / (..) / morreria eternamente se não morresse », p. 20; « Se dos deuses é todo o Tempo / de nós é só o instante (..) / Mais do que os deuses amamos o sempre / pois só de nós é o nunca mais. / (..) / Tu me darias o tempo indivisível / mas só em Penélope a festa de tocar o Tempo », p. 21; « O que sabe ler nos pássaros e no Tempo », p. 42.

## LO SPAZIO

INTERNO NEGATIVO: « Em Ítaca (a de Ulisses chamada) / os corvos debicam / seus restos », p. 14; « Em Ítaca (a tão calada) / só o silêncio tem gestos. / (..) / Minha nação já só de cardos e caruma. / Ausências. Fantasmas. », p. 15; « Mas em Ítaca (a de Ulisses chamada) / já o palácio de Ulisses agora / está sem dono. / (..) Em Ítaca (a mal amada). », p. 18; « Não há notícias de Ulisses / em Ítaca / cheia de nada », p. 32; « Ai Ítaca cheia de ausência / em teu silêncio amortilhada / (..) / em Ítaca: a tão parada », p. 35; « a Ítaca dentro de nós: tão em si mesma perdida », p. 36; « demasiados reis / em Ítaca sem rei », p. 39; « em Ítaca sem rei? / (..) / pois Ítaca está sem rei: mas há reizinhos. / (..) / Só o medo governa / e as bocas estão fechadas / em Ítaca sem boca », p. 40; « Pois Ítaca está sem rei (..) / (..) / em Ítaca sem rei nem liberdade? », p. 41; « Em Ítaca / a sem vergonha. / (..) / em Ítaca / a cheia de fome », p. 42; « Mas a ordem reina em Ítaca », p. 43; « .. a ordem que reina em Ítaca? / (..) / a paz que reina em Ítaca? », p. 44; « a ordem que reina em Ítaca: .. a ordem reina em Ítaca (*tre volte*) », p. 45; « a ordem reina em Ítaca (*tre volte*) », p. 46; « a ordem reina em Ítaca (*due volte*) », p. 47; « Eu vi que os poucos tinham tudo / em Ítaca / a cheia de nada. / (..) / segundo parece / a ordem reina / em Ítaca. / (..) / .. a ordem talvez reine em Ítaca / mas não a verdade. », p. 48.

SPAZIO INTERNO POSITIVO: « quando pergunta (quando pergunto) / por sua (minha) cidade Lisboa », p. 14; « Em Ítaca (a tão lembrada). », p. 15; « Talvez em Ítaca: a tão azul », p. 17; « meu país de rochas e pinheiros. / (..) / nenhum país o meu país de pedras e de cabras. », p. 18; « Talvez o que buscas tenha ficado lá: / num pátio cercado de limoeiros. / (..) Havia um país de leite e de limão », p. 19; « só Ítaca é longe: a tão azul », p. 23; « Ítaca: a tão apetecida? », p. 36; « em Ítaca: a dos dois mares », p. 43.

SPAZIO ESTERNO NEGATIVO: « .. Só este país de lágrimas / só esta coroa de espuma », p. 16; « nenhum país o meu país.. », p. 18; « Quantos para sempre ficarão / em terras desconhe-

cidas: tão longe do país natal? / Ai viagens de Ulisses: glória e perdição. / Dos tesouros de Troia só um túmulo de sal. », p. 26; « .. foram inúteis tantos mares tantas ilhas », p. 58.

SPAZIO ESTERNO POSITIVO: « E em cada ilha me acolheram. Em cada ilha / o povo partilhou comigo seus figos / e seu mel. (..) / (..) / colinas prados países de verdes vinhas », p. 18.

TENTATIVO DI SPAZIO-SINTESI: « .. Meu país Nunca Mais », p. 16; « Onde fica essa ilha que é sempre mais ao sul? », p. 17; « há sempre uma flauta a tocar numa terra distante », p. 20; « .. país que ainda não há / (..) / Procura uma ilha mas não encontra: / é sempre um pouco mais ao norte / é sempre um pouco mais ao sul », p. 24; « Procura uma ilha no mar azul / E o que ele busca é sempre mais ao norte / o que ele busca é sempre mais ao sul. », p. 26; « a Ítaca dentro de nós.. », p. 36; « Ítaca está dentro de nós », p. 55; « Pode ter uma pátria e já não ter nenhuma / ou tendo muitas ter uma só. / Pode ter uma pátria que nunca teve / e pode ter uma pátria que não há. / (..) / todo o homem tem um navio / tem um país a descobrir em cada mão », p. 57; « Todo o homem tem um onde e tem um quando / (..) sete palmos na terra mil caminhos no mar », p. 58; « a Ítaca dentro de nós.. », p. 63.

Erilde Melillo Reali





DI GIOVANNI PAOLO MARANA E DEL SUO  
« ESPLORETORE TURCO »

(o della cristallizzazione di una « fonte »)

Un'opera di successo, riproponendo inevitabilmente il problema della sua autenticità, sembra non poter vivere una propria autonomia senza essere, cioè, condizionata dal suggerimento iniziale, dall'idea primigenia, insomma dalla « fonte ».

C'è stato anzi un periodo nella storia delle lettere in cui tale ricerca ha polarizzato l'attenzione dei critici, i quali hanno coscienziosamente etichettato rassomiglianze ed echi comuni tra due opere sotto il comune denominatore di « source ». Così sono nati i gemellaggi, fondati su semplici parallelismi, vaghe rassomiglianze (patrimonio di tutto un genere o di un intero periodo), che il tempo ha codificato e per i quali un qualsiasi tentativo di revisione rischia di morire in sul nascere.

Il successo avuto dalle *Lettres persanes* ha alimentato fatalmente ogni suggestiva filiazione, sicché alcune opere anteriori, considerate « sources sûres, probables, possibles »<sup>1</sup>, alla luce di un'attenta revisione, perdono molto del loro prestigio di opere-guida.

Così viene pure a cadere l'insinuazione secondo cui Dufresny avrebbe ispirato Montesquieu solo perché, prima di lui, ha portato un Siamese a Parigi; in realtà, se filiazione c'è, questa è di altro genere. Nell'*Amusement III* leggiamo che l'intento dell'autore è di

prendre le génie d'un voyageur siamois, qui n'auroit jamais rien vu de semblable à ce qui se passe dans Paris,

<sup>1</sup> Cfr. P. Vernière, *Montesquieu « Lettres persanes »*, Paris, Garnier, 1964.

per analizzare poi

de quelle maniere il sera frapé de certaines choses que les préjugés de l'habitude nous font paroître raisonnables et naturelles<sup>2</sup>.

Non è certo il Dufresny responsabile di aver fatto riflettere Montesquieu sui poteri costrittori dell'abitudine: il problema era stato affrontato in tutta la sua gravità da Le Gendre, Gassendi, Sorbière, Crousaz, Lassey, Descartes, Pascal, Fontenelle e, a diverso livello, da La Bruyère e da La Rochefoucauld<sup>3</sup>.

Dal Dufresny Montesquieu sembra invece aver attinto l'idea-base di trasportare in occidente un viaggiatore orientale (quindi fuori dai confini imposti dall'abitudine), spettatore obiettivo di quei fenomeni che fatalmente sfuggono al controllo di chi è condizionato, a sua volta, da altre abitudini, e quindi necessariamente acritico<sup>4</sup>.

Dufresny dunque, spettatore indiretto del suo osservatore orientale, lo seguirà in tutto l'arco del suo viaggio, in un'apparente ed esteriore non-partecipazione, sicché le conclusioni appaiano nettamente dissociate da lui. Egli spiega infatti:

je ne veux pas le perdre de vue; j'ai besoin qu'il autorise certaines idées creuses qui me sont venues à propos de la Faculté et de l'Université. Ce sont deux pays où les idées simples et naturelles ne sont pas le mieux reçues<sup>5</sup>,

e aggiunge:

j'ai dû le placer à quelque coin de mon cercle bourgeois pour être spectateur de tout ce qui se passe<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. C. R. Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, Paris, C. Barbin, 1699.

<sup>3</sup> Cfr. il nostro Montesquieu « minore ». Dai « Dialogues » a « Lysimaque », Napoli, Liguori, 1969.

<sup>4</sup> Cfr. il nostro *Un aspetto nuovo di una filiazione già conosciuta: Dufresny-Montesquieu (note sull'idea-base offerta dagli « Amusements sérieux et comiques » alle « Lettres persanes »)*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, 1971.

<sup>5</sup> *Amusement VII*, p. 49.

<sup>6</sup> *Amusement XI*, p. 83.

Egli riesce così a dimostrare come il suo Siamese, libero dai vincoli di un ambiente, può cogliere fatti ed aspetti di una società a lui estranea, incapace di vedere i propri limiti, proprio perché condizionata da fattori interni.

Ora, se di fonte si deve parlare per il binomio Dufresny-Montesquieu, non è tanto in virtù di una rassomiglianza fittizia (il Siamese, il Turco, il Persiano, il Cinese, l'Arabo rientrano negli schemi di una moda, e non solo letteraria)<sup>7</sup>, ma per un ben più profondo suggerimento: la necessità di annullare i limiti dell'abitudine ambientale, attraverso la trasposizione in altro ambiente. Invece, fino ad oggi, il discorso sulla filiazione *Amusements sérieux et comiques* e *Lettres persanes* si è basato unicamente su parallelismi (strutturali e motivali) marginali, che appartengono tutti indistintamente alla stessa moda letteraria.

#### L'« ESPORATORE TURCO » E LE « LETTRES PERSANES »

Come si sia arrivati alla filiazione Marana-Montesquieu è facilmente intuibile. L'*Esploratore turco*<sup>8</sup> (tradotto in *Espion*

<sup>7</sup> Cfr. i *Voyages imaginaires, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques, suivis des songes et visions et des Romans cabalistiques*, Amsterdam et Paris, Rue et Hotel Serpente, 1787, 39 voll.

<sup>8</sup> *L'Esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta Ottomana, scoperte in Parigi, nel regno di Luigi il Grande, tradotte dall'arabo in italiano da G. P. Marana e dall'italiano in francese da<sup>ooo</sup>*. Contengono le più nobili azioni della Francia e della Cristianità dall'anno 1637 fino al 1682, in Parigi, appresso Claudio Barbin, 1684, con privilegio del Re. Questa edizione era già nota al Barbier, che ne parla nel suo *Dictionnaire des ouvrages anonymes* (Paris, Féchoz et Letouzay, 1882, II, p. 177) e a Pietro Toldo, il quale scrive: « quest'edizione italiana io non l'ho potuta vedere. Esaminai invece alla Nazionale di Parigi il manoscritto del Marana stesso, in cui s'indica molto chiaramente il proposito di giungere sino all'anno 1682 e di far comparire cinquecento e più lettere » [*Del l'« Espion » di Giovanni Paolo Marana e delle sue attinenze con le « Lettres persanes » di Montesquieu*, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, 1897 (p. 48)].

Questa stessa edizione italiana Dreux de Radier cercò pure senza trovarla. Cfr. Brimont, *L'« Espion turc » et les « Lettres persanes »* [in *Le Figaro*, 1er octobre 1927. D'altro canto Pietro Toldo riconosce che il *Journal de Verdun* di Dreux de Radier portava notizie di Marana ma che queste « dovrebbero vagliarsi con diligenza » (*cit.*, p. 47)].

turc<sup>9</sup>) è una spia mandata da Ispahan a Parigi, con l'incarico di informare i signori della Porta sui fatti più importanti che caratterizzano la società occidentale. E Tito di Moldavia inizia

<sup>9</sup> Marana, *L'Espion dans les cours des princes chrétiens, ou lettres et Mémoires d'un Envoyé secret de la Porte dans les Cours de l'Europe; où l'on voit les découvertes qu'il a faites dans toutes les Cours où il s'est trouvé, avec une Dissertation curieuse de leurs Forces Politique et Religion*, a Cologne, chez Kinkius, 1700. Tutte le citazioni rimandano a questa edizione.

Scrivono il Brimont che la versione francese dell'*Espion* non è tradotta dall'arabo in italiano « come le mentionne le sous-titre de la première édition, mais de l'italien en français par quelque bonne volonté inconnue. Disons vite qu'on soupçonne Pidou de Saint-Olonne, protecteur en second rang de Marana, d'avoir participé à la traduction française... » (*ibidem*).

La traduzione francese presenta una curiosa particolarità. Il traduttore è rimasto, in linea di massima, fedele all'originale (sempre che l'edizione italiana abbia preceduto quella francese) ma ha invertito l'ordine dei periodi della prima lettera, cosicché si ha uno sviluppo di questo tipo:

- |   |   |
|---|---|
| 1 In 144 giorni di cammino ho terminato il mio viaggio. Sono giunto in questa città di Parigi alli 4, contando al modo de' Christiani. In Ongaria non mi sono fermato e in Vienna d'Austria ho consumato 41 giorni di stanza. | 1 J'ai enfin achevé mon voyage, après avoir marché 144 jours et je suis arrivé à Paris le quatrième du mois, à la manière des Chrétiens. Je ne me suis point arrêté en Hongrie et j'ai séjourné quarante et un jour à Vienne. |
| 2 Ho osservato in quella Corte quanto mi è stato prescritto dall'Eccelsa Porta e tutto ho riferito all'invincibile Visir Azem e sopra questo io non ti dirò parole.   | 2 J'ai remarqué dans la Cour de l'Empire tout ce qui m'avait été ordonné et j'en ay rendu compte au Visir Azem, toujours invincible; ce qui fait que je ne te parlerai point là-dessus.                                       |
| 3 Qui come Uomo novissimo, non conosco nessuno, né sono conosciuto.   | 3 Il y a si peu que je suis arrivé ici, que je n'y connois personne et personne ne m'y connoist.  |
| 4 In sette giorni di tempo è bene impossibile poter dire qualcosa di notabile e di vero in una città, che non si può camminare un giorno, dove il popolo è come le onde del mare e dove le fa-                                | 10 J'ay fait couper un peu au-dessous de l'oreille mes cheveux que j'avais laissé croître. Je me suis logé dans la maison d'un vieux Flaman, et j'y ai pris une chambre si petite que le soupçon même                         |

scrupolosamente il suo rapporto a senso unico (in quanto i corrispondenti non rispondono mai direttamente alle sue lettere) datandolo scrupolosamente in margine, secondo il calendario arabo. Non ci voleva molto a travestire l'opera in « fonte »

miglie habitano fin sopra i tetti e sopra i ponti del fiume.

n'y pourra pas entrer et pour n'avoir jamais d'ennemi auprès de moi, je n'ay point voulu avoir de valet.

5 Dalla Senna è divisa la città, e un solo ponte di pietra la congiunge, dico un solo ponte, per esser questo il più maestoso ornato e ampio e come tale dato in custodia al Grande Enrico, che sopra nobile cavallo di bronzo pare che domini ancora la città e i cittadini. Gli altri per le case che ostentano sono più degni della città che del fiume e di quel di legno non parlo.

9 Comme je suis assez mal fait, que je suis laid de visage et que je ne suis pas grand parleur, je ne me cacheray pas facilement. Au lieu de mon nom, l'Arabe Mahmut, je me fais donner celui de Tite de Moldavie et avec ma petite soutane de serge noire, qui est la sorte d'habit que j'ai choisi, je fais deux figures; je suis dans le coeur ce que je dois être et à l'extérieur je parai ce que je ne serai jamais.

6 Il Palazzo del Re ha di fuori una certa maestà antica e rozza, di dentro è una nobile solitudine per esser quasi sempre la Corte alla campagna o al campo.

15 Carcoa de Vienne me fournit de quoi avoir du pain et de l'eau, je veux dire qu'il me fournit de quoi vivre, et je vis de peu, quoique les oeufs soient ici plus chers que les poulets ne sont chez nous et c'est à lui que j'adresserai mes lettres.

7 Un huomo di Chiesa, che in Roma chiamano Cardinale, governa ora il Regno; si chiama Armando di Plessis, Cardinale di Richeliù. Dicono che è politico, astuto e sagace assai: basta dire che sia prete.

11 Le Juif Echimilia m'est venu trouver; il me paroît assez informé de ce qui se passe dans le monde, et il me sera d'un grand secours, mais je ne m'assurerai de sa fidélité, qu'après avoir pris toutes les précautions pour l'empêcher de me tromper. Bien que le Moufti m'ait absous des mensonges et faux sermens que je serai obligé de faire, je ne puis néanmoins tromper sans scrupule,

delle *Lettres persanes*: un qualsiasi accenno alle turcherie, allora di moda, era elemento sufficiente. Montesquieu non era però autore tanto ingenuo da lasciarsi sorprendere per così poco.

- quoi qu'après cette absolution, je le puisse sans péché. Mais puisqu'il faut se servir de l'artifice pour mieux servir notre souverain, je le feray sans crime et pour ce qui regarde les avis que je donnerai, on n'en recevra point de moi qui soient faux où je serai le premier trompé.
- 8 Tutti fanno voti a Dio perché il Re diventi padre, ma la Regina non partorisce ancora; ella né meno é gravida, et é molti anni che é sterile.
- 9 Io come huomo mal fatto, di cattivo aspetto, e poco parlatore vivèrò facilmente nascosto. Ho cambiato il nome di Mahmut Arabo in quello di Tito di Moldavia. Mi faccio dunque chiamare l'Abbate Tito, e con una toga nera di lana, che vesto all'uso del Rito Latino fino alle ginocchia faccio due figure. Nell'interno son chi sono e nell'esteriore fingo di essere quello che non sarò mai.
- 4 Il ne serait difficile de pouvoir dire quelque chose de considérable d'une ville qu'on ne sçaurait parcourir en un jour, où l'on n'a demeuré que sept, et d'une ville où le peuple est comme le sable de la mer, où les gens se logent jusques sur les toits et se bâtissent des habitations sur les Ponts.
- 5 Cette grande ville est séparée en deux par la rivière et les deux parties sont jointe l'une à l'autre par un seul pont de pierre, je dis un seul, parce que celui-là est fort grand, bien bâti et majestueux. Au milieu, on voit sur un cheval de bronze la statue d'Henry IV, que ses faits héroïques ont fait nommer le Grand et dans la situation où il est, il paraît encore commander à cette capitale du Royaume. Les autres ponts sur lesquels on a bâti quantité de maisons, ne se voient pas et paraissent plutôt faits pour la ville que pour la rivière, je ne parle point des ponts de bois.

### I) I parallelismi strutturali.

Giovanni Paolo Marana, uomo di corridoio più che di cultura, era riuscito a mettersi in luce nel difficile mondo delle

- 10 Ho rasi i capelli largamente cresciuti fino all'orecchio et il mio domicilio è in casa di un vecchio Fiamingo ritirato in una camera, dove non entrerà mai il sospetto, perché è troppo angusta, e per non aver nemici sono senza servo.
- 11 Mi è stato a trovare l'Ebreo Elia-chim. Quest'uomo è informato assai del mondo grande e del piccolo, che qui dicono essere Parigi. Egli mi agiuterà molto e solo lo crederò fedele dove non potrà ingannarmi, questa sola essendo la strada di non esser ingannato mai. Se bene il Mufti mi ha assoluto da tutti i giuramenti, io però ho ripugnanza di ingannare alcuno anche con innocenza e senza sacrilegio. Ma per ben servire il Padrone, bisognando con tutti una certa frode, se ingannerò altri, sarà senza peccato. Nel resto racconterò le cose vere, e mai riferirò le false.
- 12 Non dico se ti posso servire in alcuna cosa, perché solo servo il mio Signore.
- 13 Vado come i Cristiani nelle loro Chiese e fingo in apparenza d'adorare i misteri de' Cattolici, ma col libro sagrosanto del nostro Alcorano a' piedi del Santissimo Profeta sono indirizzate le mie
- 6 Le Palais du Roy est d'une architecture antique, mais il a une certaine majesté qui marque assez la grandeur de son Maître. Audedans il paraît un désert, parce que la Cour est presque toujours aux champs ou à l'Armée.
- 7 Un homme d'Eglise, qu'on appelle à Rome un Cardinal, est le principal Ministre de l'Etat. On le nomme Armand du Plessis, Cardinal de Richelieu. Il a la reputation d'être grand Politique, d'avoir l'esprit fort élevé, très fin et très pénétrant et du reste il suffit de dire que c'est un Prêtre.
- 8 Tous les peuples font des voeux au Ciel pour obtenir que leur Roi devienne Père, mais la Reine ne devient point grosse, et il y a bien des années qu'elle paroît stérile.
- 13 J'entre dans les Eglises des Chrétiens comme eux, et quand je parais attentif à leurs mystères, je tiens dans mes mains notre sacré Alcoran et j'adresse mes prières à notre Saint Prophète.

congiure politiche genovesi <sup>10</sup>. Seguendo l'uso invalso nel tempo di presentare prudentemente le opere più vivaci come ritrova-

preghiere e voti. Con questo soddisfo al mondo, fuggo le dispute, fo i fatti miei e salvo me stesso.

14 Tu sta sano e attendi qualche volta nuove del mio stato, che ti dirò de' Francesi e de' Cristiani tutto quello che di grande e di notevole si farà per esaltazione del nostro potentissimo e formidabile Imperadore, Signore della mia vita e volontà.

15 Carcoa de Vienne mi provvede di pane et acqua, voglio dire che egli mi fa le spese e che con poco io vivo, nonostante che qui le uova sono più care che da noi i polli, et a lui indirizzerò i miei dispacci.

16 Le altre mie relazioni saranno tutte a' Gran Ministri del Divano.

17 Vivi santo e savio e custodisci il Tesoro Imperiale come il tuo cuore, che sarà l'ultimo a morire.

En me gouvernant de la sorte, je satisfais tout le monde, j'évite les disputes et je fais mes affaires et je ne fais rien qui soit contraire à mon état.

14 Conserve ta santé et attens-toi d'avoir quelquefois de mes nouvelles. J'envoyé des Relations de ce que les Chrétiens feront de grand, le tout pour servir à l'élevation de notre très-puissant et formidable à tout le monde, notre Grand Empereur, le Maître de ma vie et de ma volonté.

12 Je ne t'offre point mes services, car ils sont voués au Seigneur de qui tu es l'Esclave aussi bien que moy.

16 Toutes les lettres que j'écrirai désormais seront adressées aux Ministres du Divan.

17 Vis avec la piété d'un bon Musulman et la sagesse d'un Ministre habile et de plus garde le Trésor de l'Empire, comme ton propre coeur qui sera le dernier à mourir.

Risulta evidente che lo spostamento dei periodi è semplicemente materiale, nulla togliendo al contenuto di questa lettera. Infatti, mentre nella lettera in italiano, si ha un passaggio graduale dalle prime impressioni di Tito di Moldavia a Parigi alla descrizione particolareggiata della vita da lui condotta in Francia, nella versione francese, questa successione è invertita: riferimenti alla vita dell'*espion* precedono quelli sulla presentazione della città. Forse un semplice errore nella successione delle pagine dell'edizione italiana ha portato alla confusione dei periodi e il traduttore non se n'è accorto, perché anche in quest'ordine le idee avevano un senso logico. Sempre che la versione italiana preceda quella francese.

<sup>10</sup> Partecipa infatti ad un movimento organizzato dal conte della Torre per consegnare Savona al duca di Savoia. Nel 1682 ne pubblica le vicende nella

menti fortuiti di testi anonimi, egli informa il lettore sulle circostanze romanzesche in cui è venuto in possesso del manoscritto:

avendo ritrovato in un segreto angolo, della sua camera un fascio di scritture maltrattate più dalla polvere che dall'età, si pose a ricercarne il contenuto. Ma sorpreso dalla barbara letteratura era lì per lasciarla nel medesimo angolo sepolta, se l'occhio non si fosse arrestato ad una sentenza latina a fronte dei manoscritti che così diceva: *Ubi amatur non laboratur, Et si laboratur, labor amatur*. La meraviglia fu ben ancora più grande, allorché ogni cosa s'offerse allo sguardo con carattere e stile arabico della cui lingua avendo egli qualche tintura, venne a scoprire finalmente materie di Stato, Relazioni di pace e di guerra e tutte le azioni del cardinal Giulio Mazarino, gli ultimi moti di Francia e i fatti più celebri di questo re e del Cristianesimo fino all'anno 1682. Si informa dunque presso il suo ospite e costui gli riferisce che un huomo che si diceva di Moldavia con habito di Abbate, di breve statura, di lordo e difforme aspetto, ma di incorrotta bontà, tutto religioso nell'esterno e sommanente applicato allo studio, haveva più d'ogni altro seco dimorato. Che giunto nel suo ospizio l'anno 1664 haveva continuato a soggiornarvi dieci nove anni circa. Che uscito un giorno di casa, mai più era ritornato e che di lui non si era sentita alcuna buona o rea novella.....

E nelle prefazioni ai diversi volumi dell'opera tradotta in francese, Marana precisa ancora come l'*espion*, in visita ad un vecchio amico, si accorge che una porta, apparentemente *condamnée*, dà invece accesso ad un *cabinet*. Qui sono conservati numerosi fogli scritti in arabo <sup>11</sup> contenenti relazioni sulla storia di Francia del periodo di Mazarino. La traduzione dal-

*Congiura di Raffaello della Torre con le mosse della Savoia contro la Repubblica di Genova*. Dopo una detenzione di 4 anni, Marana passa a Monaco e di qui a Parigi dove redige il suo *Esploratore turco*, tradotto in *Espion turc*, sorta di *reportage* sugli *événements les plus considérables arrivés pendant la vie de Louis le Grand*.

<sup>11</sup> Cfr. J. Tucker, *The Turkish Spy and its french Background*, in *Revue de Littérature Comparée*, janv.-mars, 1958, pp. 74-91.

l'arabo è fatta « le plus promptement qu'il a été possible » e il successo immediato:

l'ouvrage a été si bien reçu depuis qu'il a paru habillé à la française qu'on croiroit désobliger le public de ne pas produire le reste sous le même habit<sup>12</sup>.

Marana segue dunque gli schemi abituali di un tipo di narrativa e conserva l'anonimato, così come farà Montesquieu. Ma non è questa la convalida di una filiazione plausibile, così come cadono le risposdenze fondate sulla datazione delle lettere, fatte, in ambedue le opere, lo si è visto, secondo il calendario musulmano<sup>13</sup>.

Ora anche Jean-François Bernier<sup>14</sup> e Mehemet Effendi<sup>15</sup> avevano utilizzato lo stesso procedimento; eppure nessuno ha scambiato l'uno per fonte dell'altro, mentre ci si ostina a individuare filiazioni possibili con Montesquieu.

<sup>12</sup> Cfr. *Préface* al t. V.

<sup>13</sup> La prima lettera di Marana è datata « in Parigi li 11 della nona luna dell'anno 1637 dell'epoca de' Christiani »; le lettere da 2 a 5 sono datate il 25 della decima luna dell'anno 1637; da 6 a 9, il 15 dell'undicesima luna dello stesso anno; la 10, il 1° della luna dell'anno 1638; l'11°, il 28 della 2° luna; da 12 a 15, il 28 della 3° luna e così di seguito, con una ricorrenza di date che potrebbe aver ispirato a Montesquieu l'idea di ritorni sistematici.

Montesquieu mette infatti un intervallo di 7 anni tra le lettere di argomento vario: a Nessir scrive nel 1712 (L. XXVII) e nel 1719 (L. CLV); Zachy invia a Usbek due lettere: nel 1713 (L. XLVII) e nel 1720 (L. CLXII); Usbek scrive al Mollak nel 1711 (L. XVI) e nel 1718 (L. CXXIII); al Primo Eunuo Nero nel 1711 (L. II) e nel 1718 (L. CXLVIII). Un intervallo di 4 anni regola le lettere di Usbek a Rustan: 1711 (L. I, VIII, IX) e 1715 (L. XCI) e di Usbek a Mirza: 1711 (L. XI, XII, XIII, XIV) e 1715 (L. LXXXV). Figurano poi regolarmente, a distanza di un anno, le lettere inviate dal Primo Eunuo Nero ad Usbek: 1718, 1719 e di Solim a Usbek: 1719, 1720.

<sup>14</sup> Cfr. E. Jovy, *Le précurseur et l'inspireur direct des « Lettres persanes »*, Paris, Leclerc, 1917.

<sup>15</sup> Mehemet-Effendi usa la stessa datazione musulmana. Es.: « le dix-sept de la lune de Rebuil Akir, un jour de vendredi... »; « la veille de Bayran, un vendredi, je voulus voir si la nouvelle lune paroîtroit », in *Relation de l'ambassade de Mehemet-Effendi à la Cour de France en 1721 écrite par lui-même, et traduite du Turc*, Paris, Garreau, 1757.

α) *l'avventura episodica e il « récit ».*

Che esistano parallelismi strutturali tra *l'Espion turc* e le *Lettres persanes* non costituisce elemento probante di « source »; moltissime altre opere scritte nello stesso periodo obbediscono agli stessi schemi costruttivi.

Qui, ci limitiamo a rilevare semplicemente la costante dell'inserimento episodico, per dimostrare come da un elemento di partenza comune si possano ottenere risultati molto dissimili. Il « récit » era appannaggio del teatro tragico e il romanzo lo utilizza in larga misura, dal momento che non esistono compartimenti stagni fra i due generi; anzi, il più giovane dei due, il romanzo, attinge tranquillamente a destra e a manca le suggestioni più convenienti. Solo che, dicevamo, da un presupposto comune, si hanno fatalmente derivazioni impensabili. Se in Montesquieu le storie laterali, per così dire, avviluppano l'azione principale e si armonizzano con essa<sup>16</sup>, in Marana invece lo stacco rimane costante, sicché le storie episodiche si affastellano e formano ostacolo.

Ci riferiamo alla storia plurima degli infortuni capitati al nipote di Solimano il grande, figlio di Bajazet, fatto strangolare in tenera età (I, 44), alle avventure del figlio di un avvocato di Parigi (I, 48) e soprattutto alla lunga storia di Birkabeb, a se stante, completamente avulsa dal flusso logico delle idee. Birkabeb, saggio e dignitoso nella sua totale indigenza, sposa una donna ricca e diventa insensibilmente avido ed insofferente. La moglie, a sua insaputa, si occupa, per ben nove anni di seguito, di un giovane incontrato per caso in una foresta e che risulta essere il figlio del Sophi di Persia. Su indicazioni di questo, la donna va in Oriente, in cerca di denaro e di un'acqua miracolosa, capace di conservare l'eterna giovinezza. L'elemento inverosimile è ancora sottolineato da questo viaggio in Oriente, compiuto nel tempo record di 40 giorni e sempre all'insaputa del marito. Al suo ritorno, il giovane è morto: solo allora la donna si decide a raccontare l'incredibile storia a Birkabeb.

<sup>16</sup> Cfr. il nostro *La structure des « Lettres persanes »* in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, gennaio 1968.

È chiara la presa di posizione di Marana contro le inverosimiglianze molteplici presenti nei romanzi alla moda e il suo scrupolo di rendere logico l'illogico; infatti Birkabeb accompagnerà la moglie in Oriente, in un secondo viaggio. Ma una volta raggiunto il benessere, i due sposi si separano, e la donna potrà trarre intuibili vantaggi dall'acqua miracolosa (I, 50).

Storie così ingenuie, così semplicistiche con una « moralité » vagamente esemplificativa, non possono aver sollecitato l'interesse di Montesquieu, le cui narrazioni episodiche, mai gratuite o sfuggenti, si caratterizzano invece per un rovesciamento sostanziale del concetto abituale di morale, e sono incentrate sulla discussione di un'idea.

In Marana invece, le storie episodiche (che accentuano il divario sostanziale da Montesquieu) si muovono in un clima di indipendenza rispetto all'azione principale, risultando pericolose per l'armonia dell'opera. Se la stacciamo dal contesto e la vediamo in una sua propria dinamica, la storia di Dajar, la bella greca, è la dimostrazione evidente di come questi episodi narrativi siano in Marana altrettanti tentativi di costruzioni autonome (I, 70). Solo, in rarissimi casi<sup>17</sup>, egli sembra avvertire la necessità di dar corpo alla narrazione, incentrandola intorno ad un'idea. È significativa, a questo proposito, la storia di un poveraccio, vittima del Caso, che riesce sempre a rimediare, nei momenti più difficili, fortune insperate (II, 53). È questo un elemento che pure Montesquieu utilizzerà (in *Arsace et Isménie*) anche se i limiti dell'intero episodio sono contenuti negli schemi della possibilità. Marana invece rischia spesso di far degenerare i suoi « récits » in affastellamenti inutili che agiscono da parassiti sull'unità d'azione. Le storie raccontate a Dinet Goulou (II, 63; II, 92) sono volutamente tinteggiate di sofismi con rinvii costanti ad alcune formule stereotipate come l'invito alla saggezza, alla moderazione, alla prudenza, sintomo preoccupante del disimpegno dell'autore.

<sup>17</sup> Cfr. la storia di Sintagma Fixa, di colore apologetico, con tendenza al *merveilleux* (II, 17), e l'avventura del cavaliere spagnolo (II, 50), dimostrazione degli eccessi cui può portare la gelosia.

β) *la dinamica del « portrait » alla moda e la dimensione del personaggio-spettatore.*

Le storie di Marana subiscono quindi un'evoluzione programmata e fanno del personaggio-*portrait* un tentativo rozzo di indagine: ne fa fede Pachicoux, pirata circasso, negligente come tutti i picari, goffo e sprovveduto, incerto nei movimenti all'interno di una società di cui ignora quasi tutto, ma che egli si prefigge di conquistare. Quale la funzione di Pachicoux nel quadro dell'*Espion*? Non si riesce, a tutta prima, a capire. Ma se poi la si innesta in un contesto di cui fanno parte anche il capitano arabo (V, 7), Saleb, medico indiano (V, 54) e lo schiavo peruviano (VI, 3), si scopre che Marana, più che un narratore, è uno spettatore attento e non partecipe. I suoi Birkabeb, Dajar, Pachicoux, personaggi nel personaggio (ché già Tito di Moldavia, il suo arabo-spia, è un'immagine riflessa) vivono nell'*Espion* una loro dinamica evoluzione, che si ferma nel momento in cui i fili che muovono questi personaggi marionetta devono far loro assumere un atteggiamento cosciente, astraendoli cioè dagli schemi di un movimento concertato inizialmente.

Ora un meccanismo così congegnato non può essere trasformato in idea ispiratrice di Usbek e Rica, la cui sensibilità li fa passare docilmente dal meccanismo oggettivo alla cosciente autonomia. Qui sta l'innovazione di Montesquieu: nell'aver ripreso strutture costruttive alla moda, ma di averle utilizzate in modo coerente e vivace, ricorrendo a quella riflessione dell'immagine del personaggio, mobile perché autonoma, intelligente perché sensibile. Un parallelismo tra i due tipi di orientali portati in Occidente si rivela adesso oltremodo significativo, perché dinamico, perché antitetico. Mentre Tito vuole semplicemente « acquérir de l'expérience et de la sagesse », convinto che « le désir des sciences a obligé plusieurs hommes illustres à parcourir le monde », Usbek (e con lui Rica) vuole superare i limiti degli orizzonti abituali della conoscenza. L'impegno è diverso. Tito si limiterà ad osservare le mosse dei Cristiani: j'observe toutes choses avec soin, mais, à l'avenir, je les observerai de plus près (I, 9),

e:

puisque j'ai ordre d'écrire tout ce qui vient à ma connoissance, je fais ce que je dois, ainsi je ne mérite pas d'être censuré

(I, 28).

Usbek invece sa di avere in mano l'arma della conoscenza nuova, libera cioè dagli schemi che l'abitudine impone: gli altri non potranno stargli a pari.

Lo spettatore si sostituisce così al tipo tradizionale, fisso, « universale », alla Molière, per intenderci. Mobile, dinamico, antinomico, che sia Siamese o Persiano, il personaggio dei tempi nuovi si staglia come severo osservatore di una società minata di cui nessuno avverte il pericolo. E si traveste sotto varie forme: *homme à bonne fortune*, o *agioteur* scaltro, comunque cosciente di un certo trasformismo che anela di veder realizzato.

Marana si trova a vivere in questo clima, povero vaso di coccio in mezzo a vasi di ferro; come paragonarlo od opporlo a Montesquieu, la cui autenticità travalica le strutture alla moda, e che ci fa assistere al fatto nuovo, inserito in un contesto comune: la riflessione dell'immagine del personaggio. È come se avesse prodotto un'immagine tridimensionale. Oltre alle variazioni di un tipo (Usbek-Rica, Silla-Eucrate, Senocrate-Phérès), Montesquieu crea per ogni tipo il suo doppio. Non esistono in lui personaggi singoli, agenti in forma autonoma; ma personaggi che si riflettono (su se stessi o sugli altri) e che non devono essere confusi con i personaggi-spalla di moda nel Seicento. Philinte o Oenone sono messi in contrasto con Alceste o Phèdre, perché il carattere di quest'ultimi si evidenzia secondo le regole di una antitesi procedurale.

In Montesquieu non esistono personaggi « partners », ma personaggi che riflettono, come in uno specchio, gesti, atteggiamenti e perfino intuizioni dei protagonisti. Nessun autore, da Molière a Saint-Simon, ha capito i vantaggi, anche scenici, che potevano derivare dal gioco di uno specchio. Marivaux avvertirà questa possibilità ma non esce dai limiti di uno stadio larvale, perché i suoi personaggi si riflettono solo saltuariamente, gelosi come sono di ogni loro gesto o sentimento. Con Montesquieu, la riflessione agisce in maniera autonoma e ora le due immagini del protagonista si sovrappongono, ora la stessa

immagine si apre in un gioco mirabolante di luci e di ombre, per sfociare spesso in un tridimensionamento esaltante. Il discorso non può fermarsi qui: esso deve essere ripreso in tempi e luoghi adatti: andava solo posto, per scuotere le troppo viete formule di esegesi letteraria.

#### γ) *gli schemi costruttivi.*

Come considerare allora probanti i facili accostamenti tra *Espion turc* e *Lettres persanes*, e come non aver rilevato, invece, che, se suggerimento ci fu, questo è stato dettato da elementi essenzialmente costruttivi, a livello cioè di struttura schematica. Ci riferiamo all'ossatura delle due opere in questione articolate su gruppi di lettere inviate ad uno stesso corrispondente, più evidenti in Marana, più sapientemente distribuiti in Montesquieu.

Ai Signori della Porta Tito di Moldavia scrive lettere di contenuto essenzialmente storico-sociale ed abbracciano un arco di tempo che va dal 1637 al 1682. Non appena arrivato a Parigi, egli scrive al primo tesoriere, offrendogli un rapido panorama sulla città e la vita che conducono gli infedeli cristiani o le immorali donne occidentali, che sfidano il pudore, camminando senza veli e per giunta in compagnia di uomini (I, 6). È uno stupore maliziosamente ingenuo che ritroveremo in Rica (L. XXIV), il cui spirito scanzonato è assolutamente assente in Tito. Questi ha un compagno di viaggio Echimilia, uomo senza scrupoli, che attinge largamente alle riserve personali dell'amico (I, 48), pallida ombra e neppure carattere d'urto. Gli argomenti trattati sono quelli dettati da una cronaca, più o meno fedele, degli avvenimenti che interessano il momento: il matrimonio del principe di Savoia con la nipote (II, 15), il successo della battaglia di Rocroi, *journée malheureuse* per gli Spagnoli (II, 32), vari progetti dei Francesi di cui è venuto a conoscenza (II, 102).

All'anonimo primo tesoriere succedono corrispondenti definiti: Bechir Bassa, col quale Tito si lamenta del lungo silenzio dell'informatore Racoa de Vienne (I, 102); Hasnadar Bassa, al quale è riferito l'ingresso trionfale del duca d'Enghien a Parigi, dopo Dunkerque (II, 120), argomento che sarà ripreso in una lettera del 1663 (V, 18); Kenan Bassa (II, 54); Sedrec Ali Giraw, nuovo primo tesoriere a partire dal 1656 (IV, 34, 35).



Una sola lettera è inviata a Selec Agi Giraw, primo paggio del Tesoriere, in cui Tito fa un interessante confronto fra il sistema orientale di affidare cariche importanti a *gens de mérite*, anche se di oscura origine, e quello occidentale, fondato sull'interesse, non sul merito.

Con l'Aga dei *Jannissaires* Tito parla della presa di Breda (I, 8) e degli avvenimenti successi in Svezia (I, 103), così come Rica ne parlerà nelle lettere CXXVII e CXXXIX. Marana riprenderà l'argomento a distanza di tempo (II, 40, 116).

Al Grand Visir, primo ministro della Porta, va il maggior numero di lettere. Tito lo informa delle difficoltà della Regina di Francia di avere un figlio (I, 9), delle pressanti richieste di Richelieu per avere la traduzione di un manoscritto turco (I, 46). Gli fa inoltre un quadro del carnevale cristiano (I, 49), con rapidi *flash* sui movimenti dei Veneziani (I, 56), sulla casa di Savoia (I, 57), la rivoluzione in Portogallo e sull'arrivo a Parigi dell'ambasciatore persiano i cui abiti e le cui maniere non comuni hanno vivamente impressionato l'opinione pubblica (I, 71).

Parlerà del Portogallo, con il Visir, nelle lettere 88 e 98 del Libro I e 30 del Volume II, per passare poi all'Inghilterra (II, 44), ai preparativi dei Veneziani contro il Sultano (II, 58); insomma lo informa sugli avvenimenti — politici e non — che vanno dal 1639 al 1679.

Col Kaimakam, Tito ripercorre un arco di tempo che va dal 1637 al 1683; col primo segretario di Stato, si può parlare di confusione caotica a Parigi, della cospirazione contro Richelieu (I, 82), della morte di Racoa de Vienne (I, 105) e di quella, ben più illustre, di Luigi XIV (II, 26).

Rapidi *flash* ancora sui re di Francia, nell'ordine: Enrico IV (IV, 88), Luigi XIII (IV, 91), Luigi XIV (V, 27).

Nel mosaico composito che lascia talvolta intravedere le crepe sottili, si inseriscono undici lettere, destinate al *Barbier du Grand Seigneur*, altre al capo della Giustizia, a Sala Tirchein, capo dell'artiglieria a Costantinopoli, a Zelim, capo delle galere. Cui fanno seguito numerose altre lettere marginali a Méhemet (in numero di 4), contenenti una saporita satira religiosa, se pur non nuova; a Hussein Bassa (in numero di 7), in cui è esternata una certa perplessità di fronte alle guerre dei Cristiani (I, 17), a Mutra Bassa (in numero di 11), riguardanti argomenti tecnici

e di guerra (II, 23, 114); a Sipa Bassa (in numero di 9), con un preciso accenno all'annoso problema della Fortuna e del Caso (II, 53).

Il gruppo di lettere incentrate sullo scottante motivo religioso è equamente ripartito tra il Moufti (in numero di 38) Bajazet Ali Hogia e Abraham Eli Zeid Hogia, predicatori del serraglio, Sephat Abercenil Vanni Effendi, cui è riservato il problema del quietismo (V, 107; VI, 33). Sette lettere sono appannaggio di Mirmadolin, santone della valle di Sidon, contenenti apprezzamenti vaghi sull'utilità della vita ascetica (V, 42).

Esiste tuttavia una serie di lettere, meno impersonali o più vivamente sentite nei loro contenuti; sono quelle inviate agli amici, primo fra tutti Dinet Goulou.

A lui è dedicata la prima lettera della raccolta in cui è evocato, con pungenti accenti, il tempo della prigionia ed è fatto cenno alla esigenza di nuove conoscenze. I temi passati in esame sono vari e di diversa entità: il *bonheur*, la capacità per l'uomo di autocontrollo e di contenimento dei propri istinti (I, 58); le inquietudini personali e le velate ansie per un serraglio abbandonato a se stesso, amorfo, inutilizzato, come elemento di contrasto.

È latente in Tito di Moldavia uno scoraggiamento accorato; nei momenti di maggiore intensità sensitiva si abbandona alla disanima dei meccanismi della malinconia (II, 31), accenna con struggente attesa ad un desiderio di nirvana spirituale (II, 92), discute sulla vanità degli uomini (IV, 5) e sull'origine del male (IV, 36); dopo un fugace accenno ai pericoli della dilagante superstizione, ripiega sul luogo comune della vita di campagna, pietosa oasi.

Queste lettere, in numero di 45, inviate all'amico Dinet, evidenziano nell'*espion* un'umanità struggente, un'incapacità assoluta di fondersi con gli altri, di inserirsi, anche solo limitatamente, nel contesto sociale.

Tito è un disadattato che vorrebbe integrarsi, ma i cui tentativi sono destinati all'insuccesso per una serie di complicazioni tra cui la missione di spia non è che l'aspetto esteriore, giustificativo. Non riusciamo ad intravedere in lui la potenza espressiva di Usbek, né il sapiente *humour* di Rica; il suo è un personaggio amorfo, allo stadio di larva da cui non si riesce a

vedere scaturire una mirabolante crisalide. La sua personalità si costruisce schematicamente — e scolasticamente — attraverso diversi passaggi di cui i corrispondenti rappresentano altrettante tappe obbligate.

Questo spiega come ad un amico medico, Tito invii soltanto 25 lettere in cui sono affrontati problemi marginali, come le eruzioni vulcaniche (I, 42) o il freddo di Parigi (I, 66) o la teoria cartesiana degli *animaux-machine* (II, 44).

Due sole lettere ad un non meglio identificato amico contengono considerazioni sulla morte (I, 21).

Col fratello Pestelli Hali, autore come lui di un viaggio fuori i confini naturali del suo paese, parla del diario da questi tenuto durante le sue peregrinazioni. Nessuna affettuosità, ma il tono secco del « moralista » moralizzante, con alcuni rapidi accenni ad avvenimenti contingenti: la perfidia del cugino Soliman (V, 54), la sua crudeltà nei riguardi di Fatmé, figlia di Usbek, loro zio (V, 77), la notizia del matrimonio della madre con Echimilia, seguita da quella della morte della donna (V, 77, 89).

Lo stesso tono freddo e sostenuto si ritrova nelle lettere al cugino Solimanò (in numero di 7), in cui gli rimprovera di aver seguito gli Scismatici e tenta di ricondurlo alla purezza (II, 119; III, 21).

Ai parenti Tito si rivolge in maniera impersonale, fredda, distaccata; se concessione ci sarà per i sentimentalismi, questa sarà riservata agli amici.

Egli conosce bene la gamma delle forme espressive; sa intrattenersi abilmente con uomini di scienza come l'astrologo di Alep (II, 14), col quale scherza e sul nome e sulla professione, o come Abel Melec Muli Omer, sovrintendente del collegio delle Scienze a Fez, col quale può parlare della durata del mondo e della teoria della popolazione del globo, antecedente alla venuta di Adamo (III, 26). Al letterato Ibro Kalphasar, in procinto di scrivere una storia universale, egli invia una cassa di manoscritti.

Dieci lettere sono ancora inviate ad un uomo di legge, che prende, volta a volta, nome e figura diversi: Ismaël, Mustapha Luck, Codarafrad Cheik.

Rilevanti sono inoltre i due gruppi di lettere inviati ai corrispondenti occidentali e agli eunuchi. Al Primo Eunuco egli

raccomanda i suoi interessi alla Porta (I, 44); all'Eunuco Bianco Géry, racconta la vita di Enrico IV (I, 44) da prendere come modello per educare il figlio dell'imperatore; con Egry Boinou, altro eunuco bianco, parla della nobiltà francese (II, 35) e lo ringrazia di averlo informato di quanto succede nel serraglio, così come Narsit e Selim informeranno Usbek.

Una bella lettera isolata è inviata a Méhémet Hali, relegato in Egitto (IV, 12), col quale discuterà il tema della malinconia causata dall'ignoranza e dall'errore (VI, 22).

Siamo lontani dal tono di Montesquieu riservato alle lettere sul serraglio. Questo di Marana è un luogo senza intrighi e senza drammi, senza un « décor », senza un accenno alla libertà perduta: l'unica idea che si ripete con monotonia ossessiva è la necessità di guardarsi dal non subire ingiustizie.

Il meraviglioso mosaico di Montesquieu, con ritorni e rilanci improvvisi, con la ripresa di argomenti sincronizzati con rara perizia e abilmente diluiti in una fantomatica realtà spaziale, mette ancor più in evidenza la grettezza e la limitatezza di contorni del mondo orientale di Marana. Le discriminature e le sconessioni si aprono in maniera univoca e sfaldano una costruzione che non ha l'ossatura e gli agganci necessari per poter mantenere la sua solidità costruttiva. Citiamo ancora, come esempio, la storia della bella Dajar. Tito ne parla dapprima con Dinet Goulou (I, 70), l'interrompe per riparlare al libro V (lettera 75), continua la storia col fratello (V, 76) e la conclude con Dinet Goulou alla lettera 80. L'atmosfera si perde, soffocata nella massa delle precisazioni e dei riferimenti continui.

Ancora, Tito ricostruisce la storia della sua prigionia col Moufti (II, 73), poi col paggio del serraglio (II, 74) e, successivamente, con Nathan Ben Saddi (II, 75), col Kaimakam (II, 76), in una successione di lettere che perdono, però, man mano, autenticità e freschezza di espressione.

Non c'è traccia, in Marana, della solida costruzione di Montesquieu, dell'abilità dei collegamenti; manca totalmente la straordinaria armonia che unisce lettere, a prima vista disparate, ma che si rispondono invece da un capo all'altro dell'opera. Perché l'una scaturisce dall'altra, in un unico arco evolutivo, cui fanno cornice la vivezza delle immagini e la varietà del linguaggio.

2) *I luoghi comuni e le « idées reçues ».*

L'*Espion*, in confronto diretto con le *Lettres persanes*, rivela immancabilmente i suoi limiti e il proliferare di luoghi comuni. Marana riduce, per esempio, l'annoso problema della funzione della Fortuna e del Caso a

deux sobriquets qu'on a donnés à la destinée puisqu'absolument parlant il n'y a rien de casuel dans le monde..... De là vient que tout ce qui n'arrive pas par un décret certain de la destinée ne paroît qu'un simple accident et un coup de pur hasard (II, 53),

anche se talvolta il destino

prend plaisir à se jouer de nous et à nous traverser pour nous mettre dans l'embarras et dans le péril (II, 56),

mentre né il coraggio né la gloria possono « mettre à couvert du coup de la destinée » (II, 80).

Avvertendo il pericolo di un nihilismo totale, Marana muove alcune riserve, riconoscendo, per esempio, nell'anima un certo esprit défendu par la patience et renfermé dans la sphère de sa propre lumière.... au-dessus des assauts de la Fortune et triomphe de la destinée même (II, 107).

Come arrivare a scoprire il meccanismo del destino, si interroga ancora Marana e

savoir si Dieu gouverne le monde par l'influence des Astres, ou par la puissance immédiate? Ou si toutes les choses ne sont pas un effet du hasard et si ce n'est pas le hasard qui en dispose? ... Ce hasard même, posant pour véritable le sentiment d'Epicure, mérite des honneurs suprêmes et des sacrifices, d'avoir si bien fait le personnage de la sagesse et de la prévoyance infinie, en formant et conservant l'Univers (IV, 36).

Un Destino che si affianca al Caso (« la destinée et le hasard sont pour les petits aussi bien que pour les grands » III, 36) si compiace di prendersi gioco del loro *esprit*, della loro prudenza, della loro presunta saggezza. È latente l'avvertimento a « ne

pas trop compter sur nous-mêmes » (III, 63), quando c'è qualcosa che incombe e determina:

je jugeois mal des voies de la destinée qu'il est aussi impossible de suivre que celles des vents (*ibidem*),

donde il consiglio all'amico Minezim Alaph Bassa a utilizzare moderazione contro

ces caprices de la Fortune, puisqu'il est vrai que personne ne peut éviter la destinée (III, 70).

I capricci del caso, della fortuna, del destino testimoniano l'assoluta incertezza in cui l'uomo si dibatte:

je me prépare à tous les caprices de la Fortune, pour ne pas me laisser surprendre aux disgrâces et pour être toujours en état de défense (II, 74),

scriverà sconcolato Tito e a Mehémet confiderà le sue incertezze sull'enigma del mondo:

notre vie même n'est que l'ombre d'un songe. Tu as éprouvé l'inconstance de la Fortune et ta propre expérience t'a convaincu qu'il n'y a rien sur la terre qui mérite la confiance d'un homme sage (IV, 46).

*Dieu, Hasard, Destinée* (V, 42); *Destinée, Hasard, Providence* (V, 54); *Nature, Providence, Destinée* (V, 70): Marana non sembra decidersi tra questi elementi costrittori per l'uomo.

A Nathan Ben Saddi fa rilevare:

tu ne saurais éviter ce que le Ciel t'a destiné et puisque tu ne peux t'assurer de rien, sois toujours préparé à tout ce qui peut y arriver (II, 75).

Anche Montesquieu parlerà dei « caprices du hasard et de la fortune » (L. CIV), ma la prospettiva è slargata, spazializzata e non ridotta, come fa Marana, ad un esercizio di trattazione retorica. Usbek dirà infatti a Ibben:

il n'y a point de pays au monde où la fortune soit si inconstante que dans celui-ci. Il arrive tous les dix ans des révolutions qui pré-

cipitent le riche dans la misère et élèvent le pauvre... au comble des richesses... Le nouveau riche admire la sagesse de la Providence, le pauvre, l'aveugle fatalité du destin (L. XCVIII).

E nelle *Pensées* (72, 2170), egli rileverà ancora che la Fortuna è un état et non pas un bien. Elle n'est bonne qu'en ce qu'elle nous expose aux regards et nous peut rendre plus attentifs, elle nous donne plus de témoins et, par conséquent, plus de juges; elle nous oblige à rendre un compte d'elle-même.

Che rimane all'uomo, così in balia dell'incerto? La risposta è unanime: l'amicizia. Quando si innamora della bella Dajar, Tito prova un senso di colpa nei confronti dell'amico Dinet Goulou a cui scrive:

pardonne-moi cette infidélité en faveur d'une passion, qui ne connaît point de modération; je n'ai pas été capable de résister à la violence d'un Ennemi qui est toujours vainqueur (I, 70).

Appena questo amore declina Tito torna dall'amico:

aimons-nous, cher ami; affermissons les liens de notre amitié de manière que rien ne soit capable de les rompre ni de les délier (I, 77).

E ancora:

l'amour qu'on a pour un Ami, quoiqu'il soit moins fort et moins violent que celui qu'on a pour une maîtresse, est néanmoins plus solide et plus durable (II, 61).

A Dinet Goulou chiede con insistenza di conservargli l'amicizia (I, 18); « je cesse de t'écrire (dirà in un'altra lettera, I, 58) mais je ne cesserai jamais de t'aimer. Je t'embrasse dans ce pays d'Infidèles; je te tiens toujours dans mon coeur ».

E ad un *Chrétien d'Autriche*, che conosce appena, arriva a scrivere:

je t'aime autant qu'un honnête homme en doit aimer un autre, qui ayant trouvé le vrai bien, y a couru de toute sa force (I, 91).

Se non riceve notizie si sente triste e sconcolato. Ad un medico di Costantinopoli fa sapere:

je te prie de me faire savoir des nouvelles de mes amis, car je n'entends point parler d'eux: ce qui fait que je me regarde comme un homme mort et entièrement oublié (II, 41).

Talvolta la sincerità dei sentimenti espressi subisce brutti contraccolpi, quando Tito si abbandona ad inutili espressioni iperboliche, come:

— je t'embrasse avec mon âme qui se dilate (IV, 24);

— je ne suis point capable de modération à l'égard de mon ami. Mon amour, ma joie, mon chagrin et ma colère vont à l'excès, lorsqu'un homme comme toi en est la cause. Il est égal alors de vivre ou de mourir, tant est parfaite l'union qu'il y a entre les amis (V, 85).

Questa oscillazione fra luoghi comuni e vere sensazioni fa sì che spesso siamo indotti a prendere le osservazioni con una certa cautela. Così, quando egli affronta l'argomento della vita serena in campagna non fa altro che riprendere un tema dibattuto, per il quale egli ha certamente subito altre influenze.

Il suo Mustapha d'Erzerum, dopo le fatiche della guerra, è andato nella

douce retraite de la campagne, d'un Province paisible, riche et fertile où il pourra passer (ses) jours dans une abondance et dans une félicité à laquelle personne n'aura rien à dire (IV, 9).

E il primo segretario di Stato è una persona felice se ha potuto se retirer à la campagne, à couvert de la foule et du tracas de la ville et des embarras des affaires de l'Etat, qui étouffent les plaisirs de l'âme les plus innocentes et les plus naturels (IV, 83).

Anche Montesquieu dà largo spazio alla beatitudine della vita in campagna, ma non per questo si deve sentire debitore verso le poche idee professate da Marana. Altre erano le sue letture, altra la sua formazione, altra soprattutto la capacità di pensiero e di espressione.

Se invece riduciamo le proporzioni delle fonti a spunti,

allora diventa anche interessante rilevare la fierezza della Roxane di Marana, senza incorrere nel pericolo di vederla gemellata alla Rossana montesquieiana. Da Dinet Goulou è ricordato a Tito quanto la bella Rossana aveva detto un giorno al Gran Solimano e cioè che

le plaisir de commander et de faire obéir ne devait être mis qu'au rang des seconds plaisirs de la vie, mais que celui d'aimer et d'être aimée est le premier de tous les plaisirs (I, 70).

LA FILIAZIONE PIÙ SUGGESTIVA: « LA LETTRE D'UN SICILIEN »

Per certi aspetti, anzi, la *Lettre d'un sicilien à un de ses amis*, dello stesso Marana, offriva a Montesquieu spunti più interessanti dell'*Espion turc*.

Scritta in epoca successiva, questa lettera fittizia coglie alcuni aspetti della vita pratica di Parigi in una rapida successione di *flash*, secondo lo schema suggerito dai racconti di viaggio<sup>18</sup>. Alla visione panoramica sulla città e le sue abitudini<sup>19</sup> rispondono osservazioni sul lusso smodato<sup>20</sup>, o ampi squarci sulla bellezza della Senna e dei suoi ponti<sup>21</sup>, notazioni

<sup>18</sup> Cfr. il nostro *Un « amateur » alla ricerca del gusto (appunti sui « Voyages » di Montesquieu in Italia)*, in « *Quaderni francesi* », Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1970, pp. 351-395.

<sup>19</sup> « Il faut ici louer tout et toujours, et les mauvaises choses plus que les bonnes; et on est contraint d'applaudir même le vice, pour vivre en paix avec les jeunes gens » (*Lettre d'un Sicilien à un de ses amis, contenant une agreable critique de Paris et des François, trad. de l'italien*, a Chambéry, chez P. Maubal, 1714, p. 7).

<sup>20</sup> « Le luxe est ici dans un tel excez que à qui voudroit enrichir trois cens villes desertes, il suffiroit de détruire Paris » (*ibidem*, p. 12).

<sup>21</sup> « La rivière apellée la Seine passe au milieu de la Ville, elle y aporte tout ce qui est necessaire pour mourir un million de personnes... On voit plusieurs ponts sur la rivière, les uns de bois et les autres de pierre; il y en a sur lesquels on a bâti quantité de maisons agréables, plusieurs boutiques pleines de marchandises précieuses. Mais le Pont-Neuf paroît plus digne de la Ville que de la rivière... c'est là principalement où les carrosses, les chevaux, les charrettes, et le peuple, sont nuit et jour dans un mouvement perpétuel » (*ibidem*, p. 13-14).

comuni a molti autori, come quelle sulle case parigine troppo alte e troppo affollate, sul rumore eccessivo, o sulle piccole curiosità:

pour ce qui est de Paris je ne sais par où commencer, pour vous faire la peinture d'une ville, dont les habitans sont logez jusques sur les ponts de la riviere, et sur les toits des maisons, et où les femmes, qui n'enfantent que des braves commandent plus que les hommes. Cette grande ville est le siege du tumulte, et puisque vous en voulez une maniere de description, je commencerai par le mouvement perpétuel, qui régné ici le jour et la nuit... De plus le grand nombre de grosses cloches, suspendues au haut d'une infinité de tours, ôtent la tranquillité à la première region de l'air avec leurs ressentimens lamentables, pour apeller les vivans aux prieres, et pour donner le repos aux mots.... Les maisons semblent ici bâties par des philosophes, plutôt que par des Architectes, tant elles sont grossieres en dehors; mais elles sont bien ornées en dedans....

Ce n'est point exagérer, que de dire que tout Paris est une grande hôtellerie; on voit par tout des cabarets et des hôtes, des tavernes et des taverniers, les cuisines fument à toute heure, parce qu'on mange à toute heure, déjeuner, et manger toute la journée sont en France la même chose<sup>22</sup>.

Marana insiste con piccoli tratti sui cambiamenti della moda:

les femmes..... sont le plus beau et le plus laid ornement de la Ville, parce que les belles sont rares; mais elles surpassent en agrément toutes les femmes du monde, et cela fait qu'elles ont la facilité de persuader, de gagner tout à elles, et de ne perdre jamais rien. Elles ont aussi le privilège de commander à leurs maris, et de n'obéir à personne..... Il y en a qui écrivent, et qui font des livres; les plus sages font des enfants, et les plus pieuses consolent les affligés; les plus sobres mangent par jour autant de fois que les Musulmans font oraison, étant la coûtume du pays de saluer le soleil levant le pain à la main<sup>23</sup>;

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 8-11.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

dà i soliti colpi di frusta ai devoti e alla falsa devozione:

quant à la dévotion, je n'ai jamais vu Peuple plus dévot, Prêtres plus retenus, Clergé plus réglé et Religieux donner meilleur exemple. Le Peuple fréquente les Eglises avec piété, les Marchands vont demander à Dieu que leur négoce prospere, il n'y a que les Nobles et les Grands qui y viennent pour se divertir, pour parler, et pour faire l'amour... Tout le monde porte l'épée, et Paris ressemble à l'Utopie de Thomas Morus, où l'on ne distinguoit Personne<sup>24</sup>;

attacca gli pseudo letterati e tutto il sottobosco morale e culturale:

les Gens de lettres sont ici en aussi grand nombre que les ignorans à Constantinople. Il y a plusieurs Académies, où les honnêtes gens vont discourir; les deux plus fameuses sont celles de la langue françoise, et celle des Sciences. La dernière est composée de plusieurs philosophes plus éclairés que les Anciens, et qui découvrent de nouveaux mystères dans la nature....<sup>25</sup>.

Ma quanti altri scrittori avevano espresso gli stessi giudizi sconfortanti? E per tutti dovremmo accettare, come valida, l'etichetta di « fonte »?

Evidentemente no.

#### LA FORTUNA DELL'« ESPION TURC »

Certo è che l'*Espion* ha goduto di un successo senza precedenti. Le edizioni si sono susseguite a scadenze relativamente brevi per tutto il Settecento. La prima edizione del 1684, ristampata nel 1686, si compone di tre volumi.

Il primo comprende le lettere 1-30; il secondo, le lettere 31-68; il terzo, le lettere 62-102, con una indicazione sorprendente alla fine: *fin du quatrième tome*. Ora, siccome l'indice presenta un'interruzione dopo la lettera 76, da ciò si può de-

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 133.

durre che a questo punto, forse, cominciava un quarto volume<sup>26</sup>. E poiché il primo volume di questa edizione 1686 è identico al primo volume dell'edizione 1684, si può logicamente pensare che gli altri volumi del 1684 presentino un'identica distribuzione.

L'edizione 1686 sembra dunque riprodurre fedelmente la traduzione dell'originale italiano e può fornirci un'idea chiara di quest'originale.

L'edizione 1688 (4 parti in un volume, ad Amsterdam, presso W. Weistein) è identica alla precedente, anche se la distribuzione delle lettere non è la stessa all'interno di ogni volume. La prima parte comprende le lettere 1-30, la seconda si chiude sulla lettera 50; la terza parte assorbe fino alla lettera 76 (raggiungendo lo stesso limite del 3° Volume); con la quarta parte si ha lo stesso numero complessivo: 102 lettere.

Le edizioni 1689 (a Paris, chez Ducastin) e 1690 (*ibidem*) sono identiche a quella del 1686, con le quali hanno in comune un certo numero di errori di stampa.

In seguito Colonia diventa la città in cui sono stampate di preferenza le altre edizioni: 1696 (chez Kinkius), 1700, 1710, 1711, 1715, 1717, 1739 (in 6 volumi). A Londra è pubblicata nel 1742 un'edizione in 7 volumi e ad Amsterdam si hanno le ristampe del 1756 e 1796 (in 9 volumi).

C'è da rilevare qualche piccola curiosità nelle varie riedizioni. Il testo del 1739 presenta alcune anomalie rispetto all'originale: la prima lettera corrisponde alla 20° del 1684; la seconda è la 14°; la terza, quarta e quinta corrispondono esattamente alle lettere 4,6, e prima; in seguito c'è sempre lo scarto di un numero: la 31 diventa la 30 e così via.

In definitiva, la sola traduzione che rispetti il testo ita-

<sup>26</sup> Questo confermerebbe che Marana ha scritto soltanto i primi quattro volumi dell'*Espion*. Del resto Barbier faceva notare « je serais porté à croire que Marana ne publia que quatre volumes de l'*Espion*. En effet les plus anciennes éditions des deux derniers volumes sont de 1696, et il est dit dans la préface du cinquième que l'on a tardé longtemps à publier ces deux volumes. Si l'ouvrage eut été fini en 1689, il n'y avait pas à s'excuser du moindre retard, puisqu'il n'avait été commencé qu'en 1684. Il est probable que les tomes V et VI ne sont pas de Marana, mais de Charles Cotolendi.... La portion qui est de Cotolendi parut en 1696, sous le titre de *suite de l'Espion turc* » (*ibidem*, p. 177).

liano è la prima del 1684; quanto alle altre, queste sono fatte sul francese e non sull'italiano. Tale supposizione è autorizzata da un rilievo interessante: l'edizione 1710 presenta lo stesso sconvolgimento nella successione dei periodi della prima lettera della I<sup>o</sup> traduzione<sup>27</sup>, mentre le altre traduzioni presentano varianti non in rapporto all'originale italiano, ma alla versione francese corrispondente<sup>28</sup>.

Un interesse per l'opera di Marana c'è dunque stato e le edizioni citate ne sono una conferma invitante; che quindi Montesquieu abbia letto l'opera e l'abbia anche posseduta nella

<sup>27</sup> La successione dei periodi è infatti la seguente:

- « Mon voyage est enfin fini... »;
- « J'ai laissé venir mes cheveux un peu plus bas... »;
- « Comme je suis de petite taille... »;
- « Racoa de Vienne me fournit... »;
- « Echimilia le juif m'est venu voir... »;
- « Il me seroit difficile... »;
- « La rivière sépare cette grande ville... »;
- « Le palais du roi... »;
- « Un ecclésiastique qu'on appelle... »;
- « Tout le monde souhaite... »;
- « Je vais dans les églises... »;
- « Aye soin de ta santé... »;
- « Je ne t'offre point mes services... »;
- « Vis avec la piété d'un bon Musulman... ».

<sup>28</sup> Diamo come esempio il passaggio della lettera 7, dell'edizione 1710, corrispondente alla lettera 3 dell'edizione 1684, nel quale l'*espion* riferisce le sue impressioni sul *Te Deum*, a cui ha assistito in una chiesa parigina:

Lettre 7

... Je me suis trouvé à une cérémonie que je voudrais voir souvent pour en parler dans toutes mes lettres, c'est le *Te Deum* que les Princes Chrétiens font chanter dans leurs Eglises quand ils ont quelque avantage sur leurs Ennemis et ce *Te Deum* est une Hymne composée par deux de leurs Saints: Ambroise et Augustin.

Lettre 3

.. Je viens de voir une cérémonie que je voudrais voir souvent pour pouvoir t'en parler dans mes lettres, c'est le *Te Deum*, que les Princes Chrétiens font chanter dans leurs Eglises lorsqu'ils ont remporté quelque avantage considérable sur leurs Ennemis. Ce *Te Deum* est une Hymne composée par deux de leurs Saints, je veux dire par Ambroise et par Augustin.

sua biblioteca, in due diverse edizioni (anteriore e posteriore alle *Lettres persanes*)<sup>29</sup> non dimostra altro che un interesse comune a molti altri scrittori, ma non autorizza minimamente a camuffare l'*Espion turc* in « fonte » sicura, probata, probante e definitiva.

Se parallelismi ed echi sono elementi validi di filiazione, allora dovremmo — e a più giusta ragione — scomodare Jean-François Bernard o Méhémet Effendi o Joseph Bonnet, fertili di suggestioni, in momenti diversi.

Attraverso i suoi 8 *Fragments d'une Relation écrite par un philosophe persan* à Haly Ismaël, Bernard costruisce altrettanti motivi-chiave di discussione intorno al *mérite des Européens*<sup>30</sup>, all'*honnête homme des Chrétiens*<sup>31</sup>, alla *dévotion des Chrétiens*<sup>32</sup>,

<sup>29</sup> Cfr. L. Desgrave, *Catalogue de la Bibliothèque Montesquieu*, Genève, Drcz, 1954, n° 672 e 2284.

<sup>30</sup> « J'ai vu bien des choses très-singulieres dans ce pais; mais j'y ai sur tout remarqué le mérite ». Il regno in cui il *mérite* si muove è rappresentato in forma allegorica: « d'abord je passai par une grande porte soutenue de belles colonnes; et de là par plusieurs détours, où je rencontrais à tout moment, quelque chose de grand... j'entrai avec l'aide de mon conducteur, dans l'appartement interieur du temple ». Il *mérite* ha forma umana con la « tête pleine d'affaires, et comme il dispense des biens à ses sujets, ces biens l'inquiètent souvent, autant qu'ils inquiettent ses adorateurs... » Si rifiuta inoltre di « paroître aux superstitions des Chrétiens, puis qu'ils osoient adorer la folie humaine dans un sujet ridicule, et quelque fois scelerat; tout cela sous le titre specieux de mérite » (J.-Fr. Bernard, *Réflexions morales, satiriques, et comiques sur les moeurs de notre siècle*, Cologne, P. Marteau le jeune, 1711, pp. 101-107).

<sup>31</sup> « Si j'avois quelque jeune Musulman sous ma direction, je lui conseillerois de voiajer chez les Chrétiens, afin que mettant en parallele leurs moeurs et leur Religion, il aprit ainsi à distinguer la vraie vertu d'avec la fausse... Nous autres Musulmans, nous avons une Religion, et un Dieu que nous servons de tout notre zèle. Nous croions qu'il n'y en a qu'un, et qu'un seul Prophete d'une mission parfaitement divine et glorieuse... Eux se mettent à couvert du voile du Christianisme, et vivent tranquillement dans la corruption, pourvu qu'ils pratiquent les ceremonies exterieures de leur Religion: et c'est là encore un honnête homme... Ce n'est donc pas... la vraie vertu qui fait l'honnête homme chez les infidelles de l'Occident; c'est l'aparence trompeuse que le mensonge sait prendre, en prenant le nom de verité » (*ibidem*, pp. 166-171).

<sup>32</sup> « Leur devotion est... libre, commode, agréable et l'on peut dire que chez eux servir Dieu, c'est se divertir... On voit dans les Mosquées chrétiennes, ces oiseaux de diverses couleurs et de plumage different, soutenir le caractere de legereté, selon qu'ils ont plus ou moins d'adresse... » (*ibidem*, pp. 193-195).

alla *moda*<sup>33</sup>, alla *politique*<sup>34</sup>, al *Gouvernement*<sup>35</sup>, oppure affonda il bisturi nella *Description d'un Etat Chrétien*<sup>36</sup>, o alla disanima dei *Prejugez*<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> « La meilleure partie de la politesse consiste chez eux (les ennemis de l'Alcoran) à s'équiper à la mode... Les femmes ont sur la tête une espece d'édifice bizarre, qui ne sert nullement à les garantir des injures de l'air, puis qu'il est ouvert de tous cotés » (*ibidem*, pp. 205-208).

<sup>34</sup> « Toute la politique des Chrétiens est l'ouvrage d'un florentin subtil nommé Machiavel. Cette politique flate merveilleusement la corruption des grands, mais elle ruine le bonheur de la société, car elle entretient la méfiance, autorise le soupçon, et punit l'innocent incommode » (*ibidem*, p. 232).

<sup>35</sup> « Les Chrétiens ont chez eux diverses sortes de Gouvernement. Parmi ceux qui se gouvernent en Monarchie, les uns choisissent un Roi, les autres appartiennent à des Princes d'une même famille, qui les gouvernent successivement et en jouissent, chacun à leur tour, comme d'un bien hereditaire, qui vient au premier de la famille. Il y a aussi des Républiques parmi les Nazarions: la forme en est différente, selon le genie des peuples. Dans les unes le gouvernement y est mêlé, c'est à dire moitié populaire, moitié dépendant de la Noblesse: dans les autres, le noble est exclus, et l'autorité est entre les mains de la multitude, ou de quelques personnes, qui représentent le peuple... Il y a bien d'autres inconveniens dans les Républiques..... C'est la fierté insupportable du Republicain; cette fierté, qui méprise les Puissances, et les juge avec outrage, vient d'une mauvaise disposition à l'indépendance et à la mutinerie... La Monarchie a ses inconveniens aussi, quand l'autorité est sans borne. Je te fais part de ceci, comme au plus secret de mes amis, car tu sens bien, que je débite des maximes contraires à la politique des Princes Musulmans.... L'expérience de la tyrannie devoit au moins nous engager une bonne fois à reformer sous le successeur des maximes corrompues. Mais quand le joug a pesé long temps sur le col du peuple, l'esprit n'est propre qu'à la servitude » (*ibidem*, pp. 234-238).

<sup>36</sup> « La douceur du gouvernement y est extraordinaire. Le bourgeois maître de ses biens, s'oblige soi-même à paier les droits necessaires pour l'entretien de la République, sans craindre que les taxes servent à l'opprimer. Ainsi le citoyen fait la force de l'état; et l'état en recompense protege le plus simple des particuliers, comme il protegeroit les premiers de la République... Quoi qu'il en soit, dans cette agitation, incertain de la route qu'il doit tenir, l'homme se refroidit, il cesse de penser à l'avenir douteux qui l'inquietoit; il ne songe plus qu'à se procurer une vie aisée et commode. Enfin sans se mettre en peine de suivre les sentimens des autres, il hasarde plus d'une fois de bâtir un système convenable à ses intérêts. Au pis aller, il choisit une Religion, et dans cette Religion une secte, non pour en pratiquer les devoirs mais pour être de quelque société... On n'entre dans le monde et l'on n'en sort qu'en payant; et il n'est pas permis, sans paier, de travailler à l'augmentation de la République. Tout cela vient de ce que le citoyen est obligé de contribuer par ses profits aux besoins de l'état; sans quoi le fonds public s'épuiserait au bout de l'année » (*ibidem*, pp. 262-270).

<sup>37</sup> Cfr. tutto le *Huitième Fragment du Philosophe Persan, touchant les Prejugez* (*ibidem*, pp. 290-297).

Il Bernard avendo suggerito certamente a Montesquieu interessanti motivi, potrebbe essere annoverato tra le « fonti », se questi argomenti non fossero stati trattati anche da moltissimi altri autori. Nel periodo che abitualmente chiamiamo della « crisi », strutture e istituzioni sono messe sotto controllo, perché si vogliono cercare assolutamente le cause di pericolose incongruenze. Queste sono quindi oggetto di disanima, trasudano tutto un *humus* revisionistico e non rivelano particolare ideazione di nessun autore.

Joseph Bonnet potrebbe essere il più pericoloso quanto a suggerimenti. Nella sua *Lettre écrite à Musala, homme de Loy à Hispaham, sur les moeurs et la religion des François, et sur la querelle entre les Jésuites et les Jansénistes*, nel 1716, colpiscono la conduzione del *récit*, fondato sull'idea di contrasto<sup>38</sup> in cui eccellerà Montesquieu, la meraviglia per un certo *libertinage*<sup>39</sup>, l'osservazione perspicace sugli effetti della *coutume*<sup>40</sup>, nonché numerosi riferimenti alla vita sociale e politica al tempo di Luigi XIV. Colpisce ancora un tentativo, anche se acerbo, di presentazione del procedimento di *renversement*<sup>41</sup>, intorno al quale ruota gran parte dell'*Histoire véritable*<sup>42</sup>, per esempio, o l'analisi perspicace sulle variazioni e la funzione dell'*amour propre*<sup>43</sup>.

Quanto a Méhémet Effendi, la sua Relazione scritta intorno al 1721 offre alcuni spunti interessanti sulla curiosità<sup>44</sup>, premessa per un discorso più profondo sulle conseguenze che l'abitudine può avere sull'uomo<sup>45</sup>.

<sup>38</sup> E. Jovy, *cit.*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>42</sup> Cfr. il nostro *Montesquieu « minore »*, *cit.*

<sup>43</sup> E. Jovy, *cit.*, p. 34.

<sup>44</sup> « Les François étoient si curieux de me voir que lorsque j'étois sur le canal, il en venoit de quatre ou cinq lieues à la ronde, pour me regarder passer du rivage. Ils se pressoient quelquefois si fort par l'envie d'être les uns devant les autres, qu'il en tomboit dans l'eau. » (*Relation... cit.*, p. 41).

<sup>45</sup> L'*Avertissement* di detta *Relation* è significativo: « La Relation que nous donnons n'apprendra rien de nouveau aux François; mais on ne sera pas fâché de voir de quelle maniere un Voyageur d'une nouvelle espece y dépeint au Grand Seigneur et aux Ministres de la Cour Ottomane, les choses qu'il avoit veues en France ».



Qui il parallelismo con l'episodio di Rica riferito nelle *Lettres persanes* è significativo. Finché i due orientali sono vestiti nella loro foggia, sono guardati con curiosità e ammirazione perché si presentano in maniera diversa rispetto alle abitudini correnti<sup>46</sup>, soggetti come sono ad altre abitudini. Montesquieu, invece, va oltre e fa usare a Rica abiti europei; da quel momento nessuno lo guarda più a tal punto che gli si chiede: « Monsieur est persan ? Comment peut-on être persan ? » (L. XXX)

È questo un parallelismo interessante; le osservazioni sull'*embarras* delle strade di Parigi<sup>47</sup>, sulla densità di popolazione<sup>48</sup> o sull'*Opéra*<sup>49</sup> sono invece luoghi comuni, descrittivi; come il Ramazan di cui avevano parlato un po' tutti.

Bisogna distinguere cioè quella che può essere l'influenza iniziale, l'idea, dalle rassomiglianze marginali e non qualificative; in questo senso la Relazione di Méhemet Effendi è più interessante dell'*Espion turc*, come suggerimento delle *Lettres persanes*.

D'altra parte è indispensabile vedere ogni opera nel suo contesto generale e nei suoi limiti, altrimenti si rischia di far proliferare una serie di *dépendances* successive, in una allegorica catena di cui mancherà sempre l'anello di congiunzione.

Per questo devono cadere tutte le rassomiglianze parallele, che hanno portato a gemellaggi gratuiti e che hanno falsato

<sup>46</sup> « Comme on n'avoit jamais vu à Paris ni Turcs, ni habits à la Turquie, on nous regardoit avec des yeux d'admiration, et plus on parloit de nous au Roi, plus on augmentoit l'envie que ce Prince jeune et curieux des choses nouvelles avoit de nous voir » (*ibidem*, p. 105).

<sup>47</sup> « Quoique les rues de Paris ayent assez de largeur pour contenir six carrosses de front, il y avoit pour lors en certains endroits une si grande quantité de monde, qu'à peine pouvions-nous passer trois cavaliers » (*ibidem*, p. 78).

<sup>48</sup> « Il n'est point vrai que Paris soit si grand que Constantinople, mais aussi ses maisons sont à trois ou quatre étages et beaucoup à sept et chaque étage loge une famille entiere. On voit grande quantité de monde dans les rues, parce que les femmes qui ne peuvent demeurer un moment chez elles, ne font que se promener de maisons en maisons pendant toute la journée » (*ibidem*, pp. 169-170).

<sup>49</sup> « Il y a dans Paris un divertissement particulier qu'on appelle Opéra, où l'on représente des merveilles... Chacun y a sa place selon son rang » (*ibidem*, pp. 126-129).

lo spirito di due opere: *Espion turc* e *Lettres persanes*, la cui colpa è di essere imbevute della stessa inconfondibile atmosfera.

Come Usbek, Tito di Moldavia vuole conoscere gli uomini, perché già lui è « un homme qui s'occupe à étudier les hommes » (II, 84), ma quanti come lui erano spinti dallo stesso fuoco sacro; se vogliamo ricostruire le filiazioni, dovremo risalire al volo di Ulisse.

E le idee di Marana sulla vita, il Destino, il Caso o il *juste milieu* sono quanto di più comune si sia mai letto; risparmiamo l'aggettivo « banale ».

Se ci limitiamo alle rassomiglianze strutturali, costruttive, allora sono più interessanti altre opere di cui si è parlato; se invece estendiamo il campo alla ricerca e allo sviluppo delle idee, dobbiamo far notare che Marana-Montesquieu, spettatori di uno stesso periodo — sociale e letterario — almeno limitatamente agli anni della « crise », risentono della stessa ansia di perfezionamento, della stessa curiosità « intelligente », di una certa insofferenza per alcuni schemi costrittivi. Ma questo non significa interdipendenza, filiazione, « fonte »; anche perché non basta attingere dalla stessa atmosfera; esistono i procedimenti e i mezzi di espressione delle idee e in questo preciso campo Montesquieu non può essere *redevable* a Marana. Confondere gli schemi di un'opera con l'essenza, i meccanismi e l'ampiezza dell'opera stessa significa falsarla e fare torto, non tanto all'autore posteriore, ma soprattutto a quello precedente, che rischia di vedersi mummificato e incasellato col titolo di fonte: curiosità per i visitatori di un museo.

Nivea Melani

#### POVERTY IN THE SOCIETY OF « I MALAVOGLIA »

The principal work of Giovanni Verga, *I Malavoglia*, has raised among critics important questions about the manner and purpose of the representation of poverty and suffering among the protagonists. Luigi Russo emphasized the sentimental value of the novel by arguing, on the one hand, that *I Malavoglia* is « il romanzo della fedeltà... alla vita, alle costumanze antiche e severe, agli affetti semplici e patriarcali », the « poema della fedeltà alla casa », and on the other, that the « travaglio quotidiano », the hardship the protagonists endure, is « accettato come una specie di condanna contro la quale è vano protestare »; finally, Verga, « poeta dei poveri », prophesies in his work the coming of a new social order<sup>1</sup>. To this critic, then, poverty and suffering create a bond of solidarity among the members of the family which supports them in their struggle against adversity and helps to maintain cohesion among themselves; and while the critic conceives of poverty and suffering as a fatal condition from which there is no escape<sup>2</sup>, he, somewhat inconsistently, also detects in Verga's work the expression of a vague social revolutionary ideal. But other critics have presented quite different

---

<sup>1</sup> *Giovanni Verga* (Bari, 1955), pp. 161, 163, 177, 424, 429. On the « necessità di porre profonde radici nel proprio ambiente » as the central theme of the novel, and on the « accettazione del proprio ambiente e della propria classe sociale e del proprio lavoro » as the moral of the novel, see Giovanni Carsaniga, *Verga tra verismo e realismo*, « Italian Studies », XXII (1967), 91. For the « fidelity of the characters to their condition », cf. Gian Paolo Biasin, *The Sicily of Verga and Sciascia*, « Italian Quarterly » IX (1965), 9.

<sup>2</sup> « Fatalism » appears as an important factor in several interpretations of the *Malavoglia* and in other works by Verga; see Thomas G. Bergin, *Giovanni Verga* (New Haven, 1931), p. 50, Gian Franco Venè, *Letteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi* (Milano, 1963), pp. 294-295, and Giovanni Cecchetti, *Il Verga maggiore. Sette studi* (Firenze, 1968), p. 9.

views. Leo Spitzer warned against a moralistic and sentimental interpretation of *I Malavoglia*, for it would tend to ignore the historical, social and cultural reality of the novel<sup>3</sup>. D. H. Lawrence had earlier observed that in it «there is too much, too much of the tragic fate of the poor... There is a sort of wallowing in tragedy»; furthermore, the «picture of poor life... is rather overdone on the pitiful side»<sup>4</sup>. Other critics have more recently noted that the novel reveals «a sterile compassion» for the poor, and that the representation of their suffering is far from evoking a social or humanitarian protest<sup>5</sup>; Verga «non ha un punto di vista ideologico progressivo da difendere»<sup>6</sup>.

In the light of a less sentimental-moralistic and esthetic reading than the Russo interpretation presupposes, it appears that the considerations and conclusions of this last group of critics give a better insight into the reality both of the world of *I Malavoglia* and of the historical world out of which the novel has grown. Furthermore, it can be shown that the representation of poverty and the life of the poor by Verga is very conservative. The author grants his protagonists neither the intelligence nor the sensitivity, however elementary, to perceive the misery of their condition within a broadly and meaningful human, social and political context; consequently, they hold no effective values which can lead them to an improvement of their destiny, they have no power to believe in and to struggle for them. These protagonists narrowly conceive of their condition

<sup>3</sup> L'originalità della narrazione nei «*Malavoglia*», «*Belfagor*», XI (1956), 51-52.

<sup>4</sup> *Phoenix. The Posthumous Papers of D. H. Lawrence* (New York, 1936), p. 225.

<sup>5</sup> Vitilio Masiello, *Giovanni Verga e la crisi della società italiana*, «*Annali della facoltà di lettere e filosofia*». Università di Bari, IX (1964), 253. To Gino Raja Verga is a conservative and in his works «the poor will always be poor». See *Verga e il Risorgimento*, in *La Sicilia e l'unità d'Italia. Atti del congresso internazionale di studi storici sul Risorgimento* (Milano, 1962), XVI: 2, 900.

<sup>6</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* (Roma, 1966), I, 60. For an interpretation of the role of the people in Verga's works, see Giuseppe Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia* (Torino, 1959), pp. 447-462. A review of recent scholarship on Verga can be found in Mario Ricciardi, *Rassegna verghiana*, «*Lettere italiane*», XX (1968), 228-257.

as a personal fact and display a good deal of ignorance, lack of perception, and stereotyped ideas grafted in an unenlightened and oppressive cultural and social tradition of which they appear to be both prisoners and victims.

What does poverty, the pervasive condition of the society of *I Malavoglia*<sup>7</sup>, mean to its protagonists, and how do they react to it? None of them is perhaps more aware and concerned about his own social and economic status than 'Ntoni Malavoglia. He thinks that, no matter how hard and how long he and his family work, they will never be able to improve meaningfully their condition: «Isn't just our luck to have to break our backs for other people?» he remarks while working for Master Cipolla. «And then, when we've scraped a little money together, the devil comes and takes it away again». 'Ntoni, unlike his grandfather, neither hopes nor does he look forward to reacquiring the house the family has lost to Uncle Crocifisso, for, he says, «when we do manage to buy back the house by the medlar tree, we'll still have to go on wearing ourselves out from Monday to Saturday. We shall be no better off than we were before!»<sup>8</sup> Thus, 'Ntoni's skepticism and bitterness are rooted in the idea that the life and work of the poor is staked against overwhelming odds; they worsen progressively as the drama of the *Malavoglia* unfolds. Finally, he decides to leave the village to go elsewhere and try to improve his lot; but his family opposes the plan; he, then, replies by envisaging quite accurately the ultimate result of a whole life of work and sacrifice in Aci Trezza: «All right, I'll go on working like Alfio Mosca's donkey, which they'll push into a ditch to die when it can't pull the cart any longer... Look how grandfather has slaved all his life. And now he's old, and he's still slaving away as though it were the first day. He is still trying to drag himself out of the mire». (p. 162). And Master 'Ntoni will indeed be unable to do so for the rest of his life.

'Ntoni's feeling and opinions about his own human and social condition, the function and purpose of his life, seem to be those of

<sup>7</sup> Raja, *La lingua del Verga* (Firenze, 1962), p. 38.

<sup>8</sup> Verga, *The House by the Medlar Tree*, translated by Eric Mosbacher (New York, 1953), p. 58, 157. All english quotations, with adaptations by the author when needed are from this translation. For similar reflections on the part of 'Ntoni see pp. 184, 197.

a hopeless and desperate man. But his fatalism and desperation are sterile, for he has no understanding of the causes of his condition and its meaning in relation to the world he lives in; he shows no conviction about the fundamental right of every man to a better life. Why? 'Ntoni's pessimistic and desperate vision of life is rooted in a superficial idea of well being, in his personal needs and ambitions, and on the eagerness to satisfy them. At one point in the novel 'Ntoni appears tired and depressed about « his unhappy state and... longing for the things that he had seen when he was a sailor, with the memory of which he passed the time on workdays » (p. 127). What things had he seen, and what impression had they left on him? He had been attracted by the elegant way of life of city girls: « There was one girl I had who had a silk dress and red ribbons in her hair and embroidered bodice and golden epaulets...; and a fine girl she was, all she had to do was to take her master's and mistress's children out for walks! » (pp. 55-56). He was also impressed by the easy life of some townfolk: « There are people in those places who spend their whole time enjoying themselves instead of salting anchovies; and women, dressed in silk, and with more rings on their fingers than our Lady of Ognina, walk about the streets looking for handsome sailors! » (p. 154). In sum, according to 'Ntoni, « in the places where he had been there were people who always went about in carriages... At least he would like to know why there were people in the world who were born lucky and were able to enjoy themselves all day long without doing any work » (p. 184). Thus, to escape poverty to 'Ntoni means mainly to achieve the alluring condition of those townfolk who do not have to work hard and who can afford nice clothes and lead an easy life. He is not interested in getting a glimpse of, and in understanding the world outside his own small, private one.

'Ntoni eventually leaves the village to seek his fortune, but only to return there worse off than before. Some critics have seen his departure and its consequences as the act of a weak, incautious egotist who is in the end forced out of the native village and is thus punished for attempting to forsake the station in life assigned to him by birth and fate<sup>9</sup>. But it is not necessary to go to this length to

<sup>9</sup> Russo, *Giovanni Verga*, p. 157; Cecchetti, *Il Verga maggiore*, p. 109.

explain 'Ntoni's failure. Since he is represented by Verga as an individual without a goal which reflects a true sense of human dignity and social justice, his failure can perhaps be simply, and more properly, understood as a result of his ignorance, narrow mindedness and personal ambitions. In fact, the figure of 'Ntoni is developed and brought to its denouement in a manner consistent with its peculiar qualities. The failure to make his fortune renders him more despondent over his condition and he gives up work altogether as he manages to get his lover Santuzza to support him. He becomes bitterly jealous of Don Michele, the local policeman, and he publicly threatens him; he is finally involved in a smuggling operation which is broken up by the police: 'Ntoni wounds Don Michele, is caught, tried and sentenced to jail.

'Ntoni's ideas and behavior have a reflection, a « coro, »<sup>10</sup> in the unsympathetic comments and attitudes of the villagers. As 'Ntoni appears jealous and vengeful, « people found his vindictiveness amusing, and so they bought him drinks » (p. 144). When he returns home from his vain search for a better luck, « everybody laughed in his face when they saw him, and Piedipapera went about saying: 'Have you seen the fortune that Master 'Ntoni's 'Ntoni came back with?' » (p. 182). Penniless, he is turned out of his lover's tavern « like a mangy dog » and Rocco Spatu and Cinghialenta « stood at the tavern's door, laughing in his face and making the cuckold sign at him » (p. 207). 'Ntoni's misplaced ambitions and his presumption evoke only contempt, sarcasm and mockery. While his jailing, following his stabbing Don Michele, is regarded as a stroke of good luck for the Malavoglia family, it also reveals 'Ntoni's futile and parasitic way of life: « Master 'Ntoni will be better off as the result of this... Don't you realise that that good-for-nothing of a son of his must have eaten up his money? » (p. 221). Finally, as some persons in Aci Trezza received subpoenas the whole village became upset, « and people rushed about with pieces of stamped paper in their hands, swearing by God's truth that they knew nothing whatever about the affair... Curses on 'Ntoni and the Malavoglia, who insisted on involving them in their troubles! » (p. 223). He

<sup>10</sup> On this narrative technique see Spitzer, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, 45.

appears as a nuisance to the life of the community, and on the day of the trial, complacently « the whole village crowded into the court room to see what Master 'Ntoni's 'Ntoni looked like sitting behind the bars between the carabinieri » (p. 225).

From a different point of view Master 'Ntoni, too, reveals a narrow, indifferent and mistaken concern about the miserable condition in which his family lives. Like his grandson 'Ntoni, he realizes that the family is very poor; but to him this does not matter. His view represents a mixture of resignation to his condition and of skepticism both about the possibility to improve it and the advantage of living a better life. « What's the matter with you? » Master 'Ntoni asks his depressed and idle grandson. « Nothing », he answers, « what's the matter with me is that I'm a poor man! » « And what are you going to do about it? We have to live as we were born », answers the old man (p. 126). An identical exchange of views takes place when 'Ntoni is about to get involved in a dangerous business and Master 'Ntoni questions him. 'Ntoni justifies his intention with his poverty: « What's the matter is that I'm a poor man! » The old man replies: « Well? What is there new about that? So were your father and your grandfather before you. The fewer your desires, the richer you are! It's better to put up with your lot than to complain » (p. 158). A condition of life above that of poverty does not impress Master 'Ntoni favourably. After he heard of 'Ntoni's plans to do something about making « all of us » rich, he reacts thus: « Master 'Ntoni's eyes opened wide. He seemed to want to chew over the words he had just heard before he could swallow them. 'Rich!' he exclaimed. 'Rich! And what shall we do when we are rich?' » (p. 159). To be poor, but to be able to go on living in spite of it, is a manifestation of strength to Master 'Ntoni; to 'Ntoni who wishes to leave the village he proudly says: « Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi!... Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai! »<sup>11</sup> Master 'Ntoni's views are supported by the belief that everyone else, too,

<sup>11</sup> *I Malavoglia*, ed. L. Russo (Milano-Napoli, 1965), p. 323. This passage is omitted in the Mosbacher translation. Subsequent quotations in Italian, due to omission in the English translation, are all from this edition.

no matter how well off, has his own troubles: « Don't you believe that everyone has his trouble? ... Look how Master Cipolla has to chase after his Brasi to prevent him from throwing away God's gift... And just look at Massaro Filippo, rich as he is, who gazes at the sky and tells his beads and prays for rain for his vineyard... And uncle Crocifisso, who goes without food to save money... » (p. 162). The above mentioned persons are among the wealthiest in the village and are by no means faced by the desperate problem for survival as are Master 'Ntoni and his Malavoglia. But the old man's resignation and skepticism prevent him from perceiving the substantial difference existing between his own problem and that of the others. It is the lack of a social consciousness and ideal which also causes him to insist at length on the acceptance of one's station in life and of the condition of poverty; it is this same deficiency that leads him to ignore the fundamental fact that he and his family could be spared moral and material hardship and ultimate ruin, by the possession of a modest amount of money which a cruel society not only denies them, but also makes it the measure of human dignity and moral reputation, as it will be seen.

Despite the little understanding of their condition and the precarious economic situation into which they have been cast by forces outside their control, the Malavoglia are endowed with a very high, indeed exaggerated sense of family pride; this accentuates the pitiful and sentimental side of their life and removes them further from the reality of the world they live in. When the loss of Bastianazzo and the overpriced lupins occur, Master 'Ntoni feels that the family is finished: « Now we are ruined... Now there is nothing in the world for me to do. » But he reacts immediately: « No!... There is the debt to uncle Crocifisso to be paid off. It must never be said of us that when we lost our money we grew dishonest! » (p. 40). The threat of court action stiffens the Malavoglia in their idealistic position: « The Malavoglia have always been honest, and there has never been any need to take them to court », affirms Master 'Ntoni (p. 59). Characteristically, the Malavoglia refuse to avail themselves of a legal loophole which would free them both from the threat of court action and the obligation to pay off the debt; uncle Crocifisso « let us have the lupins, and we must pay for them », Master 'Ntoni states; and he concludes: « The Malavoglia have always paid what they owe.

Uncle Crocifisso can take the house and the Provvidenza and everything else, but the Malavoglia have always paid what they owe!» (p. 66-67). To the material burden is finally added a moral one in the form of the Malavoglia's obscure sense of guilt about the modest business of the lupins. This was transacted out of pressing economic needs, «to keep the boat and the house by the medlar tree going» (p. 14), but after the disaster it turns out to be divine punishment: «We all of us bought the lupins, La Longa murmured, and the Lord punished us by taking my husband!» (p. 67)<sup>12</sup>.

What is, then, left for the Malavoglia to protect themselves from the cumulative effects of the blows which fall upon them? The most effective remedy seems to consist in «helping one another». Mena plans: «Now that 'Ntoni's coming back from the navy, grandfather and all of us are going to help each other to pay off the debt» of the lupins (p. 49). To Master 'Ntoni this principle is particularly important as a protective measure: «As long as you help one another, misfortune will not seem so grave» (p. 139-140). It is also the only remedy for a lack of money and for the merciless will of God: «We have never had any money, and we have earned our living as God willed. That's why we must all help one another; otherwise we shall die of hunger» (p. 197). But, as it turns out, this principle is inadequate to counteract the misfortunes besieging the Malavoglia, at least during Master 'Ntoni's life; this principle implies withdrawal from the life of the community, it implies a refusal to see and face problems in a social context; it means isolation from the outside world.

And the Malavoglia are indeed isolated from the community, for the people of Aci Trezza reveal little sympathy, much incomprehension, and even hostility for the Malavoglia and their nearly

<sup>12</sup> Verga has abundantly endowed some of the protagonists with this sort of misplaced and sterile sentimentalism. To leave the native village to live and work somewhere else is regarded by the Malavoglia as a very sad and inappropriate thing to do; as Mena says: «Leaving your own village, where even the stones know you, is worse than anything... It must be heartbreaking. Blessed the bird that makes its nest where it was born!» (p. 157). For similar views on the part of La Longa and Master 'Ntoni see pp. 155, 159. Furthermore, in the novel the notion seems to prevail that once one has left the village, one should not return there, because places, things and persons will have changed, so that one no longer feels at home there: see for instance the reflections by Alfio Mosca, pp. 231, 237, 239.

permanent and desperate condition of poverty; they show only a petulant and gossipy interest in the misfortunes and poverty of the Malavoglia family. While the latter live in great anxiety and terror as the storm rages and their boat with the lupins is at sea, the villagers, the «coro», display an amused and malevolent concern for the fate of Bastianazzo and the Provvidenza, and for the business ambitions of the family. Master Cipolla «said he wouldn't give two farthings at that moment for Bastianazzo... and the Provvidenza with her cargo of lupins. Everyone tries to be a trader and get rich nowadays... Everybody is discontented with his lot and wants to take heaven by storm» (pp. 26-27, 29). «Bastianazzo Malavoglia's worse off than uncle Santoro [the beggar] at this moment, ... they've roused the wrath of God Almighty with that cargo of lupins they have at sea», Piedipapera comments (p. 27). «A fine Providence, eh? Master 'Ntoni?» Don Franco «actually said» equivocally to the old Malavoglia while he was restlessly walking up and down the village as the storm raged; «but everyone knew that the chemist was a Protestant and a Jew» (p. 30). After the disaster the crowd which gathered in the house of the Malavoglia for the ritual visit of mourning assessed the situation of the family thus: «Now, with Bastianazzo dead and 'Ntoni a conscript and Mena, for whom a husband must be found, and all those idle mouths to feed, it was a house leaking at every joint». It appears that the Malavoglia may have to sell their house. «What could the house be worth?» At this thought the guests «craned their necks over the garden wall and stared at it, trying to work it out... They all started working out on their fingers what the house, complete with garden and everything, might be worth if it were sold out» (p. 39).

The unfolding of the Malavoglia's drama and the emergence of their miserable condition evoke no compassionate reaction; their poverty is apparently regarded as the result of a failure of their own making, utterly independent from the social and political forces operating within their world, and as a condition in which they are inexorably condemned to live; their reputation in the eyes of the community begins now to vary according to the improvement or deterioration of their economic conditions. Master 'Ntoni and his nephew are compelled to become journeymen and work for Master Cipolla. «I took them on out of charity», the latter explained «to anybody who cared to listen» outside the barber's shop. «When

Master 'Ntoni came to me under the elm-tree and asked me whether I needed men for my boat, I agreed, because I didn't like to say no... Master 'Ntoni's so old that if you do anything for him you can't expect anything in return!» (p. 54). However, if the Provvidenza takes to sea again, the general opinion is that the reputation of the Malavoglia might rise somewhat: « With the Provvidenza the Malavoglia will be able to set themselves on their feet, and Mena will be a good match again!» (p. 50). But a dark shadow of doubt hangs prominently over the future of the family. « If things don't go well for the Malavoglia now, Piedipapera will get the house by the medlar tree and the Provvidenza will go to Mastro Turi,» the «coro» comments (p. 74). Master 'Ntoni, however, manages to pay off part of the debet and the Provvidenza takes to sea again; then, the marriage of Mena becomes again a possibility and the reputation of the family actually rises: « Now that Master 'Ntoni was marrying off his granddaughter and the Provvidenza was at sea again, the Malavoglia were in good odour again with everyone » (p. 105). But only briefly, for Luca dies in the battle of Lissa; this seems to undermine seriously the earning power of the family, as well as their status in the community: « Luca would have come home soon, and he would have earned his three lire a day... Now the house by the medlar tree is really like an old boat, leaking at every joint... Now the whole family was dependent on 'Ntoni». Consequently, 'Ntoni's matrimonial plans fall through: « A girl would have to think twice before accepting him as a husband » (pp. 115-116); and finally, the Malavoglia are forced out of their home. « After this the Malavoglia no longer dared show themselves in the street or at church. They went all the way to Aci Castello for mass, and no one greeted them any longer... Even the dogs avoid the Malavoglia now!» (p. 120). Thus, material failure, poverty, in the world of Aci Trezza is identified with moral failure.

Master 'Ntoni holds on tenaciously to the hope for the improvement of the family's lot: « When we are once more what we used to be, we'll be in good odour with everybody and all doors will be opened to us again » (p. 129). But an accident to him aggravates further the condition and the reputation of the whole family. Upon this occasion Master Cipolla is congratulated for having prevented his son from marrying Mena Malavoglia: « Now you see why Master Fortunato refused to give his son to St. Agatha! That man has a

flair!» (p. 138). Everybody in the village is certain that if the old man dies the Malavoglia household will collapse completely. The Provvidenza is sold and Master 'Ntoni, once recovered, becomes again a journeyman for Master Cipolla, for whom « it was really an act of charity to take on Master 'Ntoni at all. ». But Master Cipolla has been asked indirectly to employ the old Malavoglia; so he answers: « Very well, I'll take him on, ... but only on condition that he comes and asks me himself. Would you believe it? I'm told that he has actually borne me a grudge ever since I broke off my son's engagement to Mena! A fine marriage that would have been! And on top of it the Malavoglia have the impudence to bear me a grudge!» (p. 176). A man who has become poor loses his pride and personal dignity in the eyes of the community. The ruthless response of the village to the misfortunes of the Malavoglia and the latter's awareness of the sharp deterioration of the family's reputation linked to the decline of its economic conditions are reflected in the words and ultimate fate of Lia. To Mena who blames her for accepting Don Michele's attention, she replies: « Are you afraid that he'll eat me?... No one wants to have anything to do with us, now that we're penniless. You see what's happened to 'Ntoni! Not even the dogs want him!» (p. 193). Lia will run away from home: this not only adds to the bad name of the Malavoglia, but also shatters the hopes, as well as the life, of Master 'Ntoni. Mena herself, so passive and so «poetic», is not spared the moral and social ostracism of the village: « The neighbours now kept away from the Malavoglia... and left her [Mena] with no one to talk to, except her sister, ... or Nunziata or cousin Anna, when they did her the kindness of dropping in for a chat » (p. 198).

In the world of Aci Trezza where poverty makes an individual and a family social and moral outcasts, the manifestations of love are governed by the reputation, poverty and wealth of the persons concerned; as one critic observed: « L'amore per le persone che popolano Aci-Trezza, equivale all'aspirazione al matrimonio con la dote e la 'roba' »<sup>13</sup>. The mother of the girl 'Ntoni has courted urges the Malavoglia to abandon his harassed family, and 'Ntoni naively replies: « That's a fine talk ... Now that my family is in the

<sup>13</sup> Adriano Seroni, *Nuove ragioni critiche* (Firenze, 1954), p. 117.

street, you want me to abandon them. How could my grandfather run the Provvidenza and feed the whole family if I left him in the lurch?» «Then you must settle it for yourselves, Venera Zuppidda exclaimed, turning her back on him» (p. 122). 'Ntoni, again, to the girl herself says: «I knew that you'd say that to me, now that they've taken our house and everyone turns his back on us!» (p. 125). One of the Malavoglia's ambitions was to marry Mena to Brasi, the son of the wealthy Master Cipolla. But the loss of Bastianazzo and of the cargo of lupins at sea made Master Cipolla change his mind quickly. As the Provvidenza takes to sea again, Maruzza remarks hopefully to her daughter: «Now that the Provvidenza has been launched, ... your grandfather has started talking to Master Cipolla again» (p. 74). But the death of Luca and the sale of the Provvidenza eliminate the possibility of marriage. The Malavoglia themselves accept the customary rule that poverty and low reputation do not go along with marriage. As Lia runs away from home and a shameful pall is cast on the family, Mena is prevented from ever getting married: «After what happened nobody would dare to marry a Malavoglia girl, you would be the first to regret it», she tells Alfio Mosca (p. 242). However, she also tells him, she would have married him «when we had the Provvidenza and the house by the medlar tree ... if my parents had been willing» (p. 241). But at that time Alfio was too poor to be a good match for her. Thus, the lives of these two characters are forced within the rigid bounds of a traditional and oppressive custom<sup>14</sup>. Alfio Mosca is another victim of the society of Acì Trezza. He is, like Mena, very sensitive and humane but also permanently poor, and on account of this finally has to leave the village. Even La Vespa, with her questionable character, but with a piece of land, appears to stand well above Alfio in the community. «La Vespa didn't want him for a husband, because she owned a fine plot, ... and she didn't propose throwing herself away on a man with nothing to his name but a donkey-cart» (p. 21). And she is not worried about her status in the community and about marriage: «I've got my own little bit of property, and I don't have to go down on my knees and beg for a husband» (p. 45). On the

<sup>14</sup> «It occurs to neither of them [Mena and Alfio] to contemplate breaking the laws of society in which they live nor even to complain of their fate». Bergin, *Giovanni Verga*, p. 51.

other hand, Alfio is suspected of aiming at a marriage which would improve his lot: «Uncle Crocifisso... knew what she [La Vespa] wanted to do with her plot of land; she wanted to throw it away on that penniless Alfio Mosca, who was making eyes at her, all because he was in love with her land!» (p. 46). Property and wealth, however small, are the decisive factors in marriage for this society: anybody who would marry her, La Vespa says, would certainly find «the kind of woman [one] ought to have. I've got my little bit of land, and nobody's got any hold over it» (p. 96). Alfio himself expresses admiration for the condition of the wealthy but half-witted Brasi Cipolla: «What a fine thing to be rich like Master Cipolla's son, and be able to choose a wife and live wherever one liked!» (p. 89).

In Acì Trezza there is also an upper class, an elite, composed of a few relatively wealthy people, like Master Cipolla, and other people whose occupation is above that of a laborer, like the druggist, the priest and the municipal clerk. What is the position and the role Verga has assigned to it in the community? The members of the upper class have some education and enjoy a better material life; they are in a position to understand the human and social problems besetting their village, and to help solve them. However, morally and intellectually, they are more inept and degraded than the most ignorant and poorest man in Acì Trezza. The gossipy nature of their conversation, the lack of grasp of relevant problems, and the ineptitude and futility of their lives are brought out by this passage: «Lo speciale teneva conversazione sull'uscio della bottega, al fresco, col vicario e qualchedun altro. Come sapeva di lettere leggeva la gazzetta, e la faceva leggere agli altri, ... perciò quistionavano tutto il giorno con don Giammaria, il vicario, per passare il tempo, e ci pigliavano delle malattie della bile; ma non avrebbero potuto stare un giorno senza vedersi... Don Silvestro, lui, si divertiva a vedere come si guastavano il sangue per raddrizzare le gambe ai cani, senza guadagnarci un centesimo; egli ... possedeva le più belle chiuse di Trezza... Ei li aizzava l'un contro l'altro, e rideva a crepapancia con degli Ah! Ah! Ah! che sembrava una gallina» (p. 192). Don Franco is an intellectual snob who talks about making a revolution, but who refuses to help 'Ntoni in court because he is afraid of the arm of the law; he sells the villagers «dirty water» as medicine, exploiting the ignorance and impotence of the poor: «Infatti dicevano che era un bel mestiere quello che gli aveva insegnato suo padre... di pestare



nel mortaio, e di far denari coll'acqua sporca; mentre c'era gente che doveva cuocersi le corna al sole, e cavarsi gli occhi colle maglie delle reti, e prendersi il granchio alle gambe e alla schiena per guadagnarsi dieci soldi» (p. 347). Don Silvestro has made a little fortune in Aci Trezza; he is an embezzler but he is also shrewd. Don Franco's wife praises him thus: «Don't you see», she tells her husband, «that Don Silvestro is much more sensible than you? ... He is a man with something to him! If he has something to say, he shuts it up inside him and doesn't say a word! The whole village knows that he cheated Donna Rosalina of twenty-five onze, but no one has the courage to say it to the face of a man like that!» (p. 153). And finally there is uncle Crocifisso who is deaf not merely physically, but morally and humanly; his dishonest deal of the lupins and his subsequent ruthless demands practically decided the ruinous fate of the Malavoglia family. As a body, too, the elite tries to exploit the rest of the community. The imposition of a new tax is being considered and the problem is, naturally, «where is the money to come from»; it is suggested to «get it from those who have it, uncle Crocifisso, for instance, or Master Cipolla and Peppi Naso», the prosperous butcher. This, however, will not do, for these people are «the councillors», and they do not tax themselves. «Then turn them out and get some new ones!» it is proposed. But in Aci Trezza only the few «haves» are elected councillors, and nobody else. «The councillors cannot be but those ones» (p. 82). Thus, the elite is represented as inept and uncultured like the mass of the people; but it is also in a superior economic position, it is cruel and sufficiently crafty and shrewd to be able to enjoy a better life at the expense of the poor.

*I Malavoglia* appears thus as a world without that provocative and suggestive awareness of its depressed human and social condition which Carlo Levi was later to represent with great sensitivity and deep understanding in writing about another part of the Italian south<sup>15</sup>; that world shows no trace of social consciousness and awakening as they are dramatically and powerfully portrayed in Zola's

<sup>15</sup> *Cristo si è fermato a Eboli* (Torino, 1963). See the opening pages: «Noi non siamo cristiani... Cristo si è fermato a Eboli. Cristiano vuol dire, nel loro linguaggio, uomo...» pp. 7-8.

works, created «out of the great problems of the age»<sup>16</sup>. While wealth and a higher social position in Verga's work are the object of either indifference or envy on the part of the poor, they fail to generate a truly human and social response among the protagonists; poverty fails to raise social and political problems. These protagonists are enveloped in and at once frozen by strictly personal ideas, attitudes and problems; they act out their drama in isolated desperation, like pirandellian characters. Master 'Ntoni cannot perceive and understand any other problem except that of holding the members of his family together, to work and to get the money needed to recoup the house by the medlar tree; 'Ntoni does not abide by the moral standards set by his grandfather and he is in the end punished for his failure; and the community assumes a persistent attitude of moral reprobation toward the Malavoglia as they fail morally and economically. *I Malavoglia* represent a regression with respect to *I promessi sposi*, although the latter seems to be a novel with hardly any social message. Manzoni cast his humble protagonists against the evil forces of society and made them prevail over adversity; to be sure, it was only a moral and religious victory, but it was still a victory. If Verga chose to call his protagonists «vinti»<sup>17</sup>, one should not, however, be mistaken about the meaning of the adjective. They are not «vinti» in their effort to achieve human and social dignity, for they have not struggled for it; they are «vinti» by Verga's interpretation, that is, by his failure to lend them an intelligence and sensitivity, however simple and instinctive, which would make them capable of perceiving the nature of their condition and their needs, and by the failure to give them an ideal to struggle for. It would seem then, that this writer, who had meant «fare un lavoro di interpretazione del mondo con lo strumento della creazione artistica»<sup>18</sup>, has failed, not so much perhaps in the «creazione artistica», as in the «interpretazione del mondo». Thus, conclusions to the effect that Verga's art «si risolve in una difesa dei derelitti e in un atto di accusa contro le cause di tanta miseria»<sup>19</sup> would appear to be unacceptable.

<sup>16</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (New York, 1957), p. 452.

<sup>17</sup> *I Malavoglia*, ed. Russo, p. 178.

<sup>18</sup> Pieter de Meijer, *La Sicilia fra mito e storia nei romanzi del Verga*, «Rassegna della letteratura italiana», LXVII (1963), 127.

<sup>19</sup> Gaetano Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia* (Palermo, 1962), p. 67.

But Verga's failure should be mitigated if understood in the light of the historical conditions in which he lived and worked. The southern Italian political structure of mid-nineteenth century was such that « left outside itself a degraded rural and urban population, extraneous and hostile to all the demands of modern life, held in a state of servile subjection by those who ought to have been moved by duty and interest to raise it to a more worthy condition »<sup>20</sup>. In this extremely depressed and oppressive political and social climate it is no wonder if no democratic consciousness, ideal and movement appeared in Sicily<sup>21</sup>. The country as a whole, and not Sicily alone, was to have only a spurious democratic ideal. « Since 1860, or even 1830 », D. H. Lawrence observed in the course of his reflections on *I Malavoglia*, « the Italians have always borrowed their ideals of democracy from the northern nations, and poured great emotion into them, without ever being really grafted by them »<sup>22</sup>. As a particular result, the mass of the people in Sicily « restava ... ciò che sempre era stata fino allora, oggetto e non soggetto di storia, scarsissima di coscienza di sé, povera di coesione »<sup>23</sup>. Finally, it should be remembered that Verga came from a family of landowners and he was a « frequentatore assiduo del Casino dei Nobili di Catania »<sup>24</sup>; his vision of life was, therefore, conditioned by the mode of life and ideals of a particular social and political class. This explains to a degree why in Sicily the germination of humanitarian and progressive social ideals did not occur, and why the writer who first represented the essential trait of this backward and oppressed region, poverty, could not achieve great distinction as a social artist.

Alfredo Bonadeo

<sup>20</sup> Guido De Ruggiero, *The History of European Liberalism*, trans. by R. G. Collingwood (Boston, 1964), p. 313.

<sup>21</sup> For other factors adverse to the emergence of a democratic and liberal conscience and way of life in Italy, see De Ruggiero, pp. 275-298.

<sup>22</sup> *Phoenix*, p. 225.

<sup>23</sup> Rosario Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* (Bari, 1950), p. 347. On the social and political conditions of the region, see Leopoldo Franchetti and Sidney Sonnino, *La Sicilia nel 1876* (Firenze, 1877), II, 176-177, and more generally for the peninsula, see Federico Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896* (Bari, 1951), I, 351-352.

<sup>24</sup> Russo, *Giovanni Verga*, p. 427.

CLÉMENT MAROT ET LES AMOURS D'ANNE:  
MEMBRA DISJECTA D'UN « CANZONIERE »

Que d'hypothèses n'a-t-on pas échafaudées autour des œuvres de Clément Marot, autour de sa personnalité elle-même! Et ce n'est certes pas le moindre paradoxe que de voir cet auteur si disert, à l'abondante faconde, cet homme bavard et imprudent, se montrer d'une si extraordinaire discrétion sur tout ce qui touche vraiment, profondément à lui-même: que savons-nous, en toute certitude, de sa femme et de ses enfants, des maîtresses qu'il a chantées, de ses opinions religieuses, des mouvements intimes de sa conscience? Et si vie affective et vie intérieure nous échappent, Marot peut être dit, sans grande audace, un poète secret<sup>1</sup>.

Il convient donc de ne s'aventurer qu'avec une extrême prudence sur le terrain de l'interprétation et de se défier de toute version trop assurée des faits et de tout commentaire univoque. Hélas, il semble que les études marotiques, plus que bien d'autres, aient excité l'ardeur catégorique des décisionnaires, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au passé le plus immédiat: certes, c'est là signe réjouissant de la jeunesse persistante du « bon poète gallique », mais de telles imaginations, de telles controverses devraient nous rappeler constamment cette vertu fondamentale des sciences humaines, l'humilité.

Dans ce cas particulier, le problème se complique encore d'un aspect auquel l'on n'a peut-être pas suffisamment pris garde. Le texte de Marot que nous connaissons (ou mieux: les textes, car il y en a autant que d'éditions) ne présente aucune garantie d'authenticité absolue. Nous parvenons sans trop de mal, après avoir éliminé coquilles ou parasites, après avoir fait la part des variantes (très souvent et très manifestement d'une autre plume que celle de Marot),

<sup>1</sup> Ou du moins il l'est devenu, car bien des détails allusifs qui ne devaient pas échapper à ses contemporains ont perdu pour nous leur signification.

à lire les phrases, à en saisir le sens immédiat; ce n'est d'ailleurs pas une règle sans exception.

Mais la difficulté est autre, et double. Tout d'abord, il semble bien que Marot, qui a émié sa production, qui a monnayé sa poésie en piécettes, ait manifesté à l'égard de son œuvres une indifférence, une désinvolture, une nonchalance qui n'est pas pour nous surprendre, à la réflexion: qu'il se soit préoccupé du sort des poésies qui poursuivaient un but précis, — épîtres de requête, pièces de commande, de circonstance ou d'apparat, œuvre proprement littéraires (traductions de Pétrarque, blasons des *Tétins*) ou engagées (*Psaumes*) —, rien de plus normal. En revanche, qu'il ait dispersé çà et là, distribué à pleines mains dizains grivois, huitains complimenter ou satiriques, voire même pièces plus importantes mais à destination confidentielle, et qu'ensuite il ne se soit plus guère préoccupé de les recueillir, cela nous surprend d'abord, et pourtant ce n'est qu'un reflet de l'esprit du temps. Le début du XVI<sup>e</sup> siècle n'a pas encore en effet le sentiment, la notion même d'ouvrage littéraire, destiné à une large diffusion, à une publication, écrite en vue d'un groupe important de lecteurs, dépersonnalisée dans sa destination, faute de connaître l'aboutissement; la poésie est encore, plus que jamais, dans bien des cas un second langage, à peine moins spontané, à peine plus élaboré que le premier; on ne songe pas nécessairement à une impression en écrivant un poème. Et jamais Marot n'a cherché à *composer* une œuvre (sauf les *Psaumes*, et encore!): c'est toujours la disparité, le sautillerment d'une inspiration à une autre.

Il est donc inévitable que l'on rencontre, au milieu de liasses d'archives ou dans les manuscrits les plus divers, bon nombre de poésies attribuées à Marot, ou pouvant être de lui. Ce n'est certes qu'une éventualité, mais on ne saurait l'écarter à la légère, Becker reprochait à Guiffrey d'avoir édité d'après des manuscrits beaucoup de pièces attribuées à Marot, « von denen ist das meiste Kehrlicht »<sup>2</sup>: voilà l'attitude catégorique, stricte et stérilisante dont il faut se garder, alors qu'avec Marot on doit toujours se demander, à propos d'une œuvre d'authenticité douteuse: « Et pourquoi pas? », quitte à la rejeter après un examen approfondi et objectif.

<sup>2</sup> Zu Clément Marots Epigrammen, « Romanische Forschungen », LX (1947), p. 316-362.

Donc nous ne connaissons pas toute l'œuvre de Marot, et nous nous heurtons, pour une certaine quantité de textes, à une question irritante et souvent insoluble concernant l'authenticité. Il est quasiment certain que des poésies de Marot se trouvent éparées dans les manuscrits, mais lesquelles?

La seconde difficulté a trait à l'ordonnance des poésies. D'une édition à l'autre, le plan diffère, mais que d'arbitraire dans ces classements par genres: les coq-à-l'âne sont-ils satires ou épîtres? telle élégie n'est-elle pas pure épître? telle étrenne une épigramme? Quant à la chronologie, étant impossible à fixer pour une grande majorité des textes, elle entraîne des interprétations parfois colossalement erronées.

Du vivant même de Marot, l'incertitude du plan éclate aux regards les moins attentifs: d'un volume à l'autre, la disposition est bouleversée, certains textes migrants se promènent entre les sections. Le poète, dans la mesure où il est responsable de ces changements, semble hésiter, et le marotiste, lui, est pris de vertige devant cette œuvre fragmentaire, désordonnée, énigmatique, comme un puzzle dispersé où manqueraient des pièces et des repères.

Dans un article récent<sup>3</sup>, C. A. Mayer a tenté de justifier son propre classement de l'œuvre marotique: en fait, il a surtout souligné, avec une involontaire rigueur, l'impossibilité de toute solution parfaitement satisfaisante et les points faibles de la division proposée.

Malgré son apparente clarté, le classement par genres n'est guère admissible: son inconvénient majeur est de cloisonner en autant de compartiments étanches quelques sections au demeurant fort discutables. Certains rondeaux, sonnets, étrennes, ballades même sont d'authentiques épigrammes; et que gagne-t-on à séparer, dans trois groupes, « certaines œuvres qu'il fit en la prison:

Premièrement le Rondeau qui fut cause de sa prise,  
La Ballade qu'il fit en prison,  
Epistre qu'il envoya à Bouchard, docteur en Theologie  
Rondeau parfaict composé apres sa delivrance et envoyé à ses  
amys

<sup>3</sup> « Les Oeuvres de Clément Marot: l'économie de l'édition critique », *B. H. R.*, XXIX (1967), p. 357-372.

Epistre à son amy Lyon » (1534, avec *Le Premier Livre de la Metamorphose*) ?

Ce n'est certainement pas sous ce visage que Marot souhaitait voir vivre son œuvre: rigide, artificiel, trop attaché à l'accessoire, au formel, il ne peut donner un reflet fidèle d'une poésie constamment évolutive, profondément existentielle. Je note toutefois que la pensée par genres est encore profondément ancrée dans la mentalité artistique du temps, et que l'on est moins sensible aux relations thématiques qu'aux parentés formelles.

Le classement chronologique, je l'ai dit, est une gageure: nous connaissons certes une petite quantité de pièces précisément datées ou datables; mais la grande majorité ne peut que s'insérer dans ces cadres très lâches. *Terminus a quo* et *terminus ad quem* sont parfois séparés par une bonne dizaine d'années, sans parler des pièces, nombreuses elles aussi, rigoureusement indatables.

Mais un classement chronologique est-il même souhaitable? S'est-on posé la question à propos d'autres poètes? N'est-ce pas même un sentiment d'exaspération devant le mystère de cette œuvre qui a poussé certains commentateurs à vouloir malgré tout retrouver un plan, une structure, et donc à classer ces pièces suivant un ordre prétendu de composition?

Or cette date de rédaction importe au premier chef si l'on admet l'absolue sincérité de Marot (je pense ici plus précisément aux poèmes amoureux); mais s'il y a eu effort de composition ou de recherche artistique, elle ne joue qu'un rôle accessoire. C'est un peu comme si l'on supposait que les sonnets des *Amours* de Ronsard ont été écrits dans l'ordre de leur numérotation. Puisque l'on semble admettre que les recueils de sonnets ont été « composés »<sup>4</sup> selon un ordre qui n'est pas indifférent, pourquoi ne pas supposer aussi que Marot aurait pu agir de même, dans un but de structuration artistique et non chronologique?

Nous voici ramenés aux éditions parues du vivant de l'auteur. 1) Ou bien l'on pense que l'ordre des pièces, à l'intérieur des sections n'est pas indifférent, mais répond à un dessein de l'auteur, dessein que nous ignorons. Dans ce cas, il convient sinon de le respecter

<sup>4</sup> J. Rousset, « Les recueils de sonnets sont-ils composés », *Mélanges Haggis*, Londres, Methuen, 1968, p. 203-215.

absolument, du moins de s'efforcer d'en tirer le meilleur parti pour la compréhension du texte.

2) Ou bien cet ordre n'est qu'un effet du hasard, ou de la fantaisie de l'éditeur (hypothèse parfaitement admissible).

3) On enfin, un désordre certain voisine avec des tentatives de classement: on voit se succéder des pièces qui ont, à l'évidence, un rapport étroit entre elles (réponse, suite, à propos de, lien par le titre, etc.) et d'autres qui jurent étrangement.

Au terme de ces préliminaires, quelques remarques s'imposent donc:

— il est inutile de conserver un respect trop étroit et trop absolu vis-à-vis des éditions parues du vivant de Marot en ce qui concerne le classement des poésies;

— il serait maladroit de refuser toute œuvre d'authenticité non attestée avant examen sérieux, et de l'écarter sans appel en cas de doute;

— faute d'un texte de base sûr et définitif (toujours quant au classement), toute édition de Marot est un pari. Villey remarquait que rapprocher les unes des autres les pièces qui se rapportent à un même personnage « comporte une interprétation de l'œuvre de Marot. Là commence le danger »<sup>5</sup>. Rassurons-nous: aucun des éditeurs de Marot n'a su, ni n'a pu, l'éviter.

Ce qui compte avant tout, est de donner de cette œuvre une vision vraisemblable, la plus rapprochée possible, mais vivante, enrichissante, de lui rendre un visage à la fois attrayant et expressif.

Mon entreprise se trouve du même coup justifiée: puisque le classement par genres déforme la perspective de l'œuvre, puisque aucun classement ne fait définitivement autorité, pourquoi ne pas chercher, en dehors des solutions traditionnelles, à assembler ces « membra disjecta », à reconstituer, par exemple, selon un ordre, d'abord esthétique, un livre de vers d'amour, le *Canzoniere* des Amours d'Anne? Le but poursuivi est simple: faciliter une ap-

<sup>5</sup> « Tableau chronologique des publications de Marot », R. S. S., VIII (1921), p. 191.

proche d'ensemble, une lecture globale de l'Oeuvre, et non plus uniquement de chaque pièce séparée; l'éclairage nouveau donné par certains rapprochements peut être fort révélateur.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que l'on aborde une tentative de ce genre, preuve que l'on a été parfois attentif aux avantages de cette nouvelle vision. Dès 1596, le docteur Mizières introduisait dans son édition (Niort, Th. Portau) les subdivisions suivantes — qui ne concernaient, il est vrai, que les *Epigrammes* —: « Ses Amours d'Anne — Ses Amours de Diane — Ses Amours à diverses Dames », classement repris par Lenglet-Dufresnoy (1731).

Abel Lefranc proposait, avec beaucoup de prudence, une disposition analogue dans son « Roman d'amour de Clément Marot »<sup>6</sup>, auquel il intégrait presque toutes les pièces, quel que fût leur genre, qui se rapportaient directement et expressément à Anne et qui servaient la tentative d'identification poursuivie.

Mais c'est Ph. Aug. Becker qui réalisa, en 1917, le projet le plus proche du nôtre, en présentant *Clément Marots Liebeslyrik* selon des critères parfois discutables, du moins entièrement neufs. Il rassemblait les pièces de genres divers mais de thème unique, et les disposait en s'efforçant de reconstituer l'histoire de toutes les amours du poète. Là où nous ne retenons que la figure, mi-réelle mi-idéale, d'Anne, en négligeant les pièces qui manifestement se rapportent à d'autres femmes, Becker fait de notre poète un Papillon du Parnasse, un amant fort volage: il distingue un premier amour (1514-16), les amourettes passagères (1516-21), « Pensée » (1522), La Belle Inconstante (1522-23 ?), la première Brunette (1523-24 ?), la grande passion (1525-27), Ysabeau (1526), Anne (1532-34), enfin, après un intermède, Anne d'Alençon (1532-38), sans dire très nettement s'il considère ces sections comme adressés à autant de femmes différentes. L'intérêt de sa tentative reste grand; cependant elle est aujourd'hui presque entièrement à reprendre, pour deux raisons essentielles: la chronologie suivie par Becker (pour autant que nous puissions la rectifier) est fautive en partie, et les épigrammes figurent à peine dans ce recueil lyrique.

La méthode que j'ai adoptée est également simple: Pétrarque fournit un modèle dont on peut s'inspirer, avec un certain nombre

<sup>6</sup> *Grands Ecrivains Français de la Renaissance*, Paris, Champion, 1914.

de précautions; les recueils d'*Amours* postérieurs à Marot peuvent suggérer quelques éléments de composition, bien que leur esthétique soit différente. Il s'agit en somme de reconstituer (et je ne me dissimule pas les risques et la part d'arbitraire de cet essai) le schéma permettant de suivre l'« histoire d'un amour ».

J'ai donc tenté de regrouper les pièces qui semblent avoir trait à cet épisode de la vie de Marot. Certes je suis bien conscient, d'une part, qu'il n'est nullement sûr que toutes les pièces où apparaît ce nom s'adressent à la même femme, mais on peut s'autoriser de Ronsard, qui n'hésite pas à introduire dans ses *Amours* de Cassandre des pièces d'adresse différente, et d'autre part que des épigrammes ou des poésies dont la destinataire demeure inconnue peuvent très bien se rapporter à quelqu'un d'autre. Mais il fallait recomposer (avec la marge d'interprétation que toute tentative de ce genre entraîne nécessairement) l'histoire poétique de cet amour, un peu de la façon que Marot lui-même aurait pu imaginer, sans sortir de la vraisemblance, sinon de la stricte vérité historique.

Je disposais au départ d'un cadre fourni par l'expérience historique et littéraire, qui allait de soi: l'innamoramento, l'amour quémandeur et les premières faveurs, la séparation, l'absence et les retrouvailles, la joie rayonnante et la cruauté, un exil, une dernière flambée d'amour, enfin la rupture imposée par la famille de la dame, qui met un mélancolique terme à la tendre et secrète complicité des amants. Ce n'est peut-être pas tout à fait ainsi que les choses se sont réellement passées: du moins avons-nous là une évolution « normale » et en tout point vraisemblable.

Certaines de ces poésies peuvent être datées, avec une précision diverse: indications que je n'ai pas manqué d'utiliser. Le reste s'est ordonné suivant des analogies, des rapprochements plus ou moins certains, à l'intérieur de chacune des sections que j'avais ainsi constituées.

La vie affective de Marot se ramène à très peu d'éléments historiques certains, et ne saurait être envisagée qu'avec d'innombrables précautions. Nous pouvons certes imaginer Marot attiré vers les femmes, qu'elles soient lingères du Palais ou princesses du sang: mais les noms manquent, les détails de ces liaisons nous échappent. Faut-il rappeler que nous ignorons jusqu'au nom de la femme qu'il épousa avant 1529? Pourrait-on l'imaginer sous les traits d'une quelconque

Thérèse Levasseur, attachée au poète d'une naïve et confiante admiration, lui témoignant avec fidélité, un dévouement humble et gauchement affectueux ? Pendant ce temps, Marot tourne les yeux vers les grandes dames, se prend à leur jeu et s'éprend d'elles; il les comble de beaux vers, et sa femme sait-elle lire ?

Irréprochable, la conduite de Marot ne le fut sûrement pas. C'est ce que relève, avec une grossière rudesse, la *Réponse des six dames de Paris à Cl. Marot*:

Mieux te vaudroit ta femme entretenir  
Que le bordeau si souvent maintenir,  
Comme tu fais, adultere damné [...].

Il a chanté dans ses vers, d'une note parfois fort aigre, une Ysabeau, et aussi une Heleine, une Diane, et d'autres, qu'il ne nomme pas<sup>7</sup>.

Mais de la foule des créatures féminines qui l'entourèrent et auxquelles il pensa, émergent un visage et un prénom, qui est presque un *senhal*: celui d'Anne, la très chère sœur, la sœur par alliance. Qui était-elle ? il vaut la peine de se le demander, de chercher à soulever un coin du voile, car, comme le dit si délicatement Huizinga, « quand nous lisons les poèmes d'amour, de quoi nous sert la connaissance des détails littéraires et historiques, si nous n'évoquons pas les yeux, clairs ou sombres, sous le vol de mouettes des sourcils et les fronts étroits: éteints depuis des siècles, ils furent un jour plus importants que toute la littérature qui leur survit, entassée comme des ruines »<sup>8</sup>.

Les identifications les plus fantaisistes et les moins probantes se sont rencontrées: selon Lenglet-Dufresnoy, Anne n'était autre que Marguerite d'Angoulême; R. Fromage et E. Philipot avaient pensé à Anne de Beauregard (cf. *Cimetière*, XXIII; elle mourut en 1535); Guiffrey, dans une note, ne va pas jusqu'à identifier Anne et Anne d'Albret, mais il le suggère (t. III, p. 596; Marot put voir cette princesse de Navarre, sœur d'Ysabeau d'Albret, aux fêtes d'Alen-

<sup>7</sup> Ysabeau: voir *Epg* 6, 61, 199; Heleine: *Epg.* 53, 54, 55, 87, *Rnd* 47; Diane: *Epg* 56, 57, 62, 64, 68, 100.

<sup>8</sup> *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1967, p. 82.

çon en 1535, pour le mariage d'Ysabeau et du duc de Rohan); on a même prononcé les noms de Diane de Poitiers et de ... — *horresco referens* — Louise Labé (suggestion de Luc van Brabant<sup>9</sup>). Enfin, si Anne est réellement le prénom de la femme aimée, Marot put en connaître bien d'autres, dont on trouve trace dans ses œuvres: Anne de La Fontaine (*Epg.* 66), voire même Anne de Pisseleu, Duchesse d'Etampes.

Mais c'est l'identification proposée par Abel Lefranc qu'il faut retenir: c'est la seule qui soit parfaitement cohérente (sous réserve de la date de naissance, seul point faible de l'argumentation) et, sans être une certitude absolue, elle peut être admise comme quasiment prouvée<sup>10</sup>.

Anne s'appelait Anne d'Alençon; elle était fille du bâtard Charles, frère illégitime du mari de Marguerite d'Angoulême. On ignore sa date de naissance, que Lefranc ne donne pas; la vraisemblance conduit à la situer entre 1512-1514, ou même plus tôt (elle a au moins une quinzaine d'années lorsque Marot la rencontre en 1526). A la Cour, elle était connue sous le nom de Mlle de Saint-Pol, du nom d'une terre tenue par son père (Saint-Paul-le-Vicomte, Orne); demoiselle d'honneur de M. de Navarre en 1539, elle épousa le 2 décembre 1540 Nicolas de Bernay (cf. *l'Estrenne à Mme de Bernay, dicte Saint-Pol*, qui date de janvier 1541).

C'était une brunette, si nous en croyons *l'Epg* 208 et d'autres textes qui peuvent évoquer son apparence; elle était d'un tempérament fort gai, primesautier et badin (*Rnd* 39; *Elg* 15); sont-ce ses goûts que Marot évoque dans *l'Elégie* 15 ?

Tous deux aymons gens pleins d'honesteté  
Tous deux aymons honneur et netteté  
Tous deux aymons à d'aucun ne mesdire,  
Tous deux aymons ung meilleur propos dire,  
Tous deux aymons à nous trouver en lieux  
Où ne sont point gens melancolieux;  
Tous deux aymons la musique chanter,  
Tous deux aymons les livres frequenter.

<sup>9</sup> *Présence de Louise Labé au coeur de l'oeuvre de Clément Marot*, Coxyde, Ed. de La Belle sans Sy, 1969.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 9 sq.

Et le portrait d'Anne se précise quelque peu dans un autre passage de l'*Elg* 15 et dans l'*Ept* 62:

J'ay eu ce bien, et Dieu l'a voulu croistre,  
Car il m'a fait en mesmes temps congnoistre  
Une douceur assize en belle face,  
Qui la beaulté des plus belles efface,  
Ung regard chaste où n'habite nul vice,  
Ung rond parler, sans fard, sans artifice,  
Si beau, si bon que pui cent ans l'ourroit,  
Ja de cent ans fascher ne s'en pourroit;  
Ung vif esprit, ung sçavoir qui m'estonne,  
Et par sus tout une grace tant bonne,  
Soit à se taire, ou soit en devisant,  
Que je voudrois estre assez suffisant  
Pour en papier escrire son merite  
Ainsi qu'elle est dedans mon cueur escripte.  
Tous ces beaux dons et mille davantaige  
Sont en ung corps né de hault parentaige,  
Et de grandeur tant droicte et bien formée  
Que faicte semble exprez pour estre aymée  
D'hommes et dieux. O que ne suys je prince  
A celle fin que l'audace je prinsse  
Te presenter mon service petit  
Qui sur honneur fonde son appetit!

Voilà à peu près tout ce que nous savons d'elle.

Les amours de Marot et d'Anne ne relèvent pas tant de l'histoire que de l'imagination. Elles suivent toutes les alternances traditionnelles de peines et de plaisirs, d'espérance et de désespoir; dans leur déroulement figuré ou réel, elles ne se distinguent guère des traditionnelles affaires de cœur, somme toute banales.

Amour imparfait sans doute: quelques baisers échangés, quelques mouvements d'affection, mais rien n'autorise à parler de liaison. En fait, cet amour, tel que nous le déchiffrons dans les poésies de Maître Clément, a vécu pour une bonne part de compensations littéraires: les songes, les rêveries complaisamment évoquées; les traits hardiment suggestifs délivrent le poète d'un désir de possession insatisfait. Mais aussi, que de tendre respect dans cet amour impos-

sible, fait de douce complicité, d'entente cordiale! Si Anne a embrassé les lèvres de Clément, ce n'était pas la répétition du geste de la reine baisant Alain Chartier, le bien disant, le chrysostome, mais un élan de tendresse, une récompense.

Peut-on parler de passion, ou ne fut-ce qu'un divertissement, un badinage dans lequel le cœur n'eut pas la part du lion? Le vrai est à mi-chemin, sans nul doute, mais plutôt du côté de la passion. Cependant l'œuvre poétique est surtout effort d'idéalisation littéraire, non pas utilisation d'une occasion pour composer des vers, mais revanche sur le destin: la poésie fera ce que la vie n'a pu faire.

« L'idylle de Marot et d'Anne mérite d'être étudiée de près, car son importance littéraire me paraît assez grande; ce long amour platonique, dont il est impossible de méconnaître la sincérité, malgré certaines traces d'influence italienne, a certainement inspiré à Clément Marot des pièces qui comptent parmi les plus délicates et les plus exquises de son œuvre »<sup>11</sup>.

Notre tâche sera donc, à présent, de réunir de façon cohérente, logique, mais conjecturale, les poésies dans lesquelles Marot évoque une expérience sentimentale rattachée à la figure centrale d'Anne, et d'en constituer un ensemble esthétiquement satisfaisant.

En tête de ce recueil idéal viennent prendre place, de toute évidence, deux pièces liminaires de dédicace à Anne. La première, l'admirable *Epg* 80, est l'hommage délicat et attendri de ces vers d'amour à celle qu'il nomme « sa sœur ». Ce terme, fréquent dans notre brassée de textes, évoque une amitié amoureuse qui passera par diverses étapes: d'abord la convention d'une mode (*Rnd* 51), puis l'amour platonique, chaste (*Chs* 30, par exemple, où Marot déclare la vouloir aimer comme un frère la sœur), enfin une tendresse affectueuse, mais distante, à laquelle le poète finit par se résigner avant la séparation qui ne porte pas atteinte au sentiment; et il est beau de voir ces Amours d'Anne se terminer sur une pièce (*Epg* 151) où réapparaît la douce et nostalgique apostrophe, « Anne, ma sœur, m'amy ». Pour en revenir à l'*Epg* 80, Marot l'avait expressément placée en tête du *Second Livre* des *Epg* dans l'édition de 1538. L'autre liminaire, l'*Epg XLIX GP*, est d'un ton bien différent, un peu cavalier sans doute et sans grande délicatesse: Marot fait allu-

<sup>11</sup> E. Philipot, « Sur un amour de Cl. Marot », *RHLF*, XIX (1912), p. 74.

sion à sa liaison avec Ysabeau, qu'il a quittée. C'est ce qu'il affirmait dans l'*Epg* 61, adressée précisément à Ysabeau :

D'Anne j'escry, plus noble et mieulx famée  
Sans que son loz en soit point deprimé.

Il est vrai que notre pièce peut fort bien avoir été adressée à une admiratrice (« Marot envoya le livre de son A. C. à une damoiselle et luy manda », titre dans le ms. Chantilly); il n'y a toutefois aucun inconvénient majeur à la rapporter à Anne.

Rappelons maintenant les éléments de la rencontre qui, à vrai dire, sont parfois bien hypothétiques. Marot a fait la connaissance d'Anne sans doute à la Cour; elle est très jeune. Il en devient amoureux. Cette rencontre peut se placer en mai 1526, mais l'« alliance » ne sera scellée par un premier baiser que le 6 mars 1527, jour du mardi-gras, lors d'une danse à la Cour. Et, dès le mois de mai suivant, les amants sont séparés, Anne quittant la Cour pour se rendre à Ferrare (?) où elle reste pendant une partie de l'année 1528.

Certains textes de cette section sont datés, d'autres au contraire flottent à l'intérieur des limites temporelles que je viens de rappeler. Mais rien ne nous contraint à vouloir toujours respecter un ordre de composition: rappelons que nous rechercherons la vraisemblance affective. Après tout, un *Canzoniere* n'est pas un journal et l'inspiration peut se décaler par rapport à l'événement ou à l'état d'âme qu'elle transposera.

Aussi verrais-je d'abord un petit groupe de poésies relatives à l'innamoramento, qui commence par une énigme (c'est l'*Epg* 203) dans laquelle Marot entend donner la clef de son amour, expliquer le « chiffre », l'emblème qu'il veut porter. La solution de cette devinette est simple (mais il a fallu attendre Lefranc pour la voir interpréter de façon cohérente): « Anne (=N) d'Alençon, jeune brunette ». Marot reprend à son compte, pour un brève supplique amoureuse, une chanson de Josquin des Prés, « Alleges moy douce plaisant brunette », incipit qu'il citera encore dans sa *Chs* 18, où il reconnaît qu'après s'être défait d'un premier amour il a succombé à une nouvelle flèche de Cupidon. Il s'était pourtant résolu à ne plus se rembarquer si légèrement sur la mer amoureuse (et il se « venge », en imaginant qu'il fera rougir sa dame de la joie d'être aimée).

Il était libre, insouciant, heureux de la vacuité de son cœur, dit-il encore dans la *Bld* 15. Mais Amour est venu le tenter en

lui offrant de le seconder s'il voulait élire une nouvelle maîtresse. Le poète a donc choisi « la plus belle de France » (refrain de la ballade): gaie, confiante, accueillante, malgré sa « haulte noblesse ». Cependant il ne peut s'empêcher de terminer son envoi par une pirouette égrillarde :

Prince d'amours, par ta bonté  
Si d'elle j'avois jouissance  
Onc homme ne fut mieulx monté  
C'est bien la plus belle de France.

Mais il semble déjà redouter sa cruauté, tout en avouant ne pas être payé de retour.

Voici le moment de la déclaration (*Epg* 127): Anne l'a vu rêveur, mélancolique, et lui en demande la raison. Non sans prendre quelque précaution oratoire, il répond en dévoilant l'audace de sa pensée. Comparant sa condition et celle de la dame, il ressent et appréhende l'impossibilité d'une satisfaction durable. Avec générosité, il excuse cette jeune femme, en accusant la fatalité de l'amour fallacieux <sup>12</sup>:

*A Anne, luy declairant sa pensée*

Puis qu'il vous plaist entendre ma pensée,  
Vous la sçaurez, gentil cueur gracieux;  
Mais je vous pry, ne soyez offensée  
Si en pensant suis trop audacieux.  
Je pense en vous et au fallacieux  
Enfant Amour, qui par trop sottement  
A faict mon cueur aymer si haultement,  
Si haultement hélas, que de ma peine  
N'ose esperer ung brin d'allegement,  
Quelque douceur de quoy vous soyez pleine.

Même si Anne est attirée vers Marot et même si elle ne le décourage pas d'emblée, le premier moment semble être celui d'une

<sup>12</sup> Je note au passage, à propos de cette naissance de l'amour, que Marot, se souvenant du modèle pétrarquien, s'est plu à imaginer (dans un autre contexte, il est vrai, et sans faire allusion à Anne) que son amour a commencé dans une église, le jour de Pâques (*Dialogue de deux amoureux*, v. 68 sq.).



conquête lente, difficile. Le poète s'adresse à une dame qui ne veut pas répondre à sa passion naissante par un aveu comparable ou par une promesse de satisfaction. Il offre son cœur et son service (*Rnd* 54). Le 26 juillet 1526, jour de la Sainte-Anne, il se plaint avec esprit de cette rigueur (*Epg* 130); sa quémanderie légère trouve matière à badinage dans l'aveu et le souhait de l'*Epg* 139: *De Anne qu'il ayme fort*; que ne l'aime-t-elle de la même manière! Dans l'*Elg* 9 (qui peut-être ne s'adresse pas à Anne), il renouvelle sa demande d'agrément: sa dame est tourmentée (nous en ignorons la cause), et lui aussi souffre; depuis sept ans il était sans passion, maintenant il demande l'amour d'une femme qui n'en témoigne guère. Aussi peut-il, dans l'*Elg* 10, revenir sur les termes de la *Bld* 15, composée quelques mois auparavant: il l'avait appelée « la plus belle de France », mieux vaudrait dire « la plus belle du monde », mais aussi la plus dure et la plus rebelle. Il implore un mouvement de pitié, car il se juge digne, par la loyauté et la profondeur de son sentiment, d'être tiré de peine. Même tonalité, voire plus mélancolique encore, dans la *Chs* 9: la bien aimée est de grande beauté et vertueuse, trop même puisqu'elle est cruelle: « belle sans si », mais « dame sans merci ». Le poète languit donc, privé de liberté, car il ne veut ni ne peut reprendre son cœur. Cet amour loyal, respectueux, soumis, sera-t-il enfin récompensé? Marot ne peut qu'en appeler à la pitié de sa maîtresse.

Au jour de l'an 1527, il envoie peut-être deux *Etreennes* à Anne: dans l'une (*Etr* 5), il affirme être prêt à s'offrir lui-même en cadeau, si on lui donne l'assurance d'être accepté; dans la seconde (*Etr* 7), il envoie son cœur « blessé d'une nouvelle plaie », présent inestimable car son amour fait toute sa richesse.

D'être ainsi rattachés au sentiment même, les moindres événements prennent une dimension nouvelle: Anne s'est-elle divertie à lui envoyer quelques boules de neige, Marot y voit l'occasion de rappeler qu'il attend encore un gage d'amitié (*Epg* 24). Cette neige même l'a embrasé de feu amoureux; il ne connaît point de remède, sinon dans une semblable flambée au cœur de sa dame.

Pourtant, sa souffrance lui plaît. Anne fait toute sa félicité, tout son Paradis, et il est heureux de souffrir pour un tel bien, tout en espérant se voir payé de ses peines (*Epg* 25, *A Anne pour estre en sa grace*; *Chs* 17, *Je ne fais rien que requerir*). Et dans l'*Ept* 62, qu'il convient décidément de placer à cette époque, Marot parle

longuement de celle qu'il aime, louant la « divine puissance » de l'avoir ainsi favorisé de cet amour.

Peut-être faut-il à ce moment-là placer une brève séparation, la première de celles que connaîtront Marot et Anne: Marot quitte la Cour (est-ce à l'automne de 1526 ou au début de 1527?). L'*Elg* 3 est son congé: il s'en va, affirmant sa fidélité et son espoir d'être aimé. Il confie son cœur à sa dame, ce cœur où est « votre nom gravé », et il invoque Fermeté, qui assurera la victoire de leur amour: « Et nos plaisirs toujours nous demourront ». Même son dans le *Rnd* 58, pétrarquisant dans son thème (*Pour ung qui est allé loing de s'amy*). Le corps s'est éloigné, le cœur est resté, plein de langueur, mais confiant en la douceur de la dame. Or, très vite, cette séparation se révèle plus inquiétante que ne le pensait Marot: il languit, sans nouvelles, mais ne veut changer (*Rnd* 11, *De l'absent de s'amy*). Pourquoi ne se soucie-t-elle plus de lui, qui n'est en rien coupable (*Chs* 13, *Languir me fais*)? Sans doute l'aime-t-elle encore, mais que ce silence est lourd, pénible! pourtant, il ne changera pas de pensée. Mais l'aurait-on calomnié? N'aurait-elle pas pris un autre ami? Voudrait-elle renoncer à l'amour? Autant de questions qui s'expriment dans la *Chs* 14 (*D'où vient cela*). Enfin, une lettre: il se devine aimé, et souhaite avoir jouissance (*Rnd* 42). Sa joie est grande, car la dame accepte d'être nommée « maîtresse » (*Elg* 16).

Vient le moment du retour: c'est pour trouver, ô surprise, sa dame changée, « en ingrante oubliance » (*Elg* 4); son cœur, laissé en gage, revient se plaindre d'elle: mais il le lui renvoie, toujours plus loyal.

Sa loyauté étant mal récompensée, c'est la dame qui devra s'avouer ingrante (*Chs* 29, *O cruaulté*). Il y a donc ici un moment de froideur marquée (dont nous ignorons les motifs) de la part d'Anne, moment qui précède de peu l'alliance. Mais Marot a senti que ce n'était pas très grave, et il se livre à une petite menace dans la *Bld* 6 (*D'un amant ferme en son amour*): il aime cette ingrante, et n'en aimera pas d'autre, mais il la quittera. Son entreprise, il est vrai, était hardie: il avait choisi une dame « de trop haut port », un « cœur de noble apport ». Le chantage badin devient plus insistant dans la *Chs* 20: elle souhaite le voir, mais il ne veut plus d'un amour sans fruit. Qu'elle consente à être à lui, ou il quittera sa « belle brunette ». « J'aimerai qui m'aimera » affirme-t-il ailleurs (*Chs* 21), car autrement il ne saurait aimer longtemps. Et il ne peut croire qu'elle l'aime,

puisqu'elle persiste dans la cruauté (*Rnd* 44); il refait l'histoire de son amour (*Elg* 15); et toujours reviennent les mêmes protestations de fidélité (*Rnd* 12, *De l'amant doloireux*: « Auprès de l'eau me faut de soif périr »; malgré un regard sévère, impitoyable, il laissera son cœur à sa maîtresse), la même délectation morose dans la douleur (*Rnd* 28, *Du confict en douleur*), sans espoir de réconfort, la même alternance de sentiments antithétiques (*Rnd* 29, *Par contradiction*), tout cela très nettement baigné dans une atmosphère pétrarquisante. Il ne sait s'il doit se dire heureux ou malheureux de cet amour (*Epg* 204, *L'heur ou malheur*: bonheur malheureux puisque imparfait, malheur bienheureux puisqu'il lui permet de prouver sa constance). Sa servitude triste et agréable, le douloureux plaisir qu'il éprouve (*Epg* CCLV GP, *J'ay tant de mal*, attr. disc.) le conduisent enfin à une attitude de soumission totale et respectueuse selon l'esprit courtois (*Epg* 29, *Non ce que je pense*; *Epg* 289-90-91).

C'est alors que, touchée enfin par tant de constance et tant de renoncement, la dame cède. Elle l'accepte comme serviteur et va conclure l'alliance, toujours selon la plus pure tradition courtoise. Le *Rnd* 38 est le premier texte où s'affirme cette entente, conclue un mardi-gras (soit le 6 mars 1527) lors d'un bal de Carnaval. Certes, l'expression est obscure, volontairement abstraite, puisqu'il s'agit d'une « alliance de pensée ». D'autres précisions sont fournies par le *Rnd* 39 (*De sa grand amye*): la rencontre a eu lieu à Paris, et l'alliance fut scellée par un doux baiser. Anne, dit-il encore, est d'un naturel très gai et pleine d'honnêteté.

Le *Rnd* 40 prolonge ces deux textes en résumant la situation: en fait, le poète a conclu une triple alliance: l'une de Pensée, l'autre avec sa Grand Amye, la dernière avec la Tante. Qu'est-ce à dire? La Grand Amye est Anne, la Tante, Marguerite de Navarre, sa protectrice. Mais Pensée? veut-il indiquer qu'il s'est engagé vis-à-vis de lui-même à agir avec noblesse et prudence? Cependant le *Rnd* 38 et la *Chs* 5 nous livrent une autre possibilité, à laquelle, semble-t-il, seul Becker avait pris garde jusqu'ici. Anne lui a dit: « Je suis ta Pensée féale (et toi la mienne...) » (*Rnd* 38), et il lui a donné cet autre surnom. En effet, que signifie la *Chs* 5,

J'attens secours de ma seulle Pensée  
J'attens le jour que l'on m'escondira  
Ou que du tout la belle me dira  
Amy, t'amour sera recompensée

si nous n'écrivons pas Pensée avec majuscule, et si nous n'interprétons pas le 1er vers ainsi: J'attends secours de la seule en qui je pense? Mais à propos du *Rnd* 40, comment trouver alors trois alliances? sans doute la première est-elle conclue par le poète avec son propre cœur, résolution de constance.

L'*Ept* 6 (*Des jartieres blanches*) est elle aussi adressée à sa « nouvelle alliée ». Il y est fait allusion aux couleurs du poète, que la dame voudrait porter à sa jarretière: il n'en a pas, sauf le blanc, car son cœur est encore libre (coquetterie!) mais il est prêt à adopter le noir, symbole de fermeté. En attendant, il s'en tiendra au blanc, tout en espérant pouvoir changer bientôt, car il préfère encore à cette couleur les « dames qui sont brunettes ». La coutume en effet voulait que l'amant portât en évidence les couleurs de sa maîtresse, et celle-ci celles de son amant<sup>13</sup>. Au passage, Marot développe une théorie courtoise de l'amour, refusant le titre d'ami pour prendre celui d'« humble servant » (v. 11).

Le *Rnd* 51 parle d'une *Alliance de sœur*: il semble bien qu'il s'agisse d'Anne. Beauté, grâce et douceur, voilà ses qualités, mais l'amant redoute sa cruauté: pourtant elle lui a donné ce baiser. Marot suggère en passant la différence de condition (« Plus heureux est qui parle à sa hauteur »).

Bientôt après le poète, qui n'oublie pas qu'il est homme, songe à la suite: dans la *Chs* 5, il se tourne vers sa dame pour lui dire:

Mon alliance est fort bien commencée,  
Mais je ne sçay comment il en ira.

Marot est heureux, et sa joie éclate en de nombreux poèmes, aux nuances diverses. Voit-il Anne jouer de l'épinette (*Epg* 120)? Ce lui est un prétexte pour s'avouer « glorieux » d'être aimé. Il ne redoute pas de se montrer trop indiscret, de compromettre sa maîtresse, et il le dit sans ambages (*Epg*. 61).

Plusieurs textes traduisent cette joie rayonnante: il est aimé de la plus belle, de la plus noble damoiselle (*Chs* 10), pleine de grâce

<sup>13</sup> Toute la symbolique des couleurs apparaît en outre en divers endroits: *Rnd* 43 (*De trois couleurs, gris, tanné, noir*) *Ept* 36 (*perdue contre les couleurs d'une damoiselle*) *Etr* 1 (*Gris, blanc, bleu*) *Chs* 8 (*Si de nouveau j'ai nouvelles couleurs*).

et de vertu (*Chs* 11; *Rnd* 52). Il l'aimera avec une tendresse délicate, « comme un frère la sœur » (*Chs* 30, *J'ayme le cueur de m'amy*). Il le dit avec une franche et directe simplicité dans un exquis poème d'amour (*Chs* 12, *Tant que vivray*) et il avoue sa profonde satisfaction (*Rnd* 47, *Du content en amour*; à quoi bon changer, puisqu'il a « dame belle, exquise et honorable ? »). Il se souvient (*Rnd* 55) de son « fâcheux ennui », et n'en est que plus heureux de vivre en liesse, car il voit en sa dame loyauté, amour, vertu, joie et toute beauté.

Evoquant le *Baiser de s'amy* (*Rnd* 57), il reconnaît que la flamme de son amour en a été avivée et il s'engage, non sans un certain trouble, sur la pente dangereuse de la taquinerie familière et du badinage volontiers égrillard. Il détaille complaisamment les beautés qu'il trouve en son amie (*Chs* 24, *Quand vous voudrez*). Il revient sur les rêves qui agitent ses nuits: un songe d'amour s'est révélé trompeur au réveil (*Epg* 8), mais Marot ne demanderait pas mieux que de le voir confirmé. Ces rêveries mensongères (*Epg* 10, *D'un baiser refusé*) le rendent malheureux. Aussi va-t-il se faire plus pressant. Vient-il à dérober un baiser, dont elle s'irrite un peu ? (*Epg* 261-2-3). Puisqu'elle n'était pas consentante, il veut bien le rendre...

« Secourez moy, ma Dame, par amour », dit-il d'un ton suppliant dans la *Chs* 2; après les baisers et les premières faveurs, il demande « jouissance [qui] est [sa] médecine expresse ». Les entretiens, l'alliance de cœur ne lui suffisent plus: mais, à ses appels à la pitié, à ses quémanderies suspectes, la dame répond: « Il est assez maître du corps / Qui a le cœur à sa commande » (*Chs* 7, *Celle qui m'a tant pourmené*). Anne est-elle souffrante? Marot y voit une punition de sa grande cruauté, mais à cause de sa grande beauté, elle guérira (*Cantique Sur la maladie de s'amy*, *Ch. div.* 19).

Nouvelle requête amoureuse à sa « sœur » au mois de mai (*Elg* 5): certes il est indigne d'elle, mais elle est liée par une promesse peut-être imprudente. La voit-il mélancolique et solitaire? c'est, prétend-il (*Rnd* 53), parce qu'elle est cruelle: pourquoi refuser le bon temps? Il y a peut-être d'autres raisons à cette tristesse: la dame a souffert de l'importunité d'un vieillard, qu'elle a toujours traité avec affection: il a dit du mal d'elle, trahi sa liaison avec le poète. Celui-ci voudrait la reconforter (*Elg* 12, *A la dame dolente*: « Quand joye avez, je suis plein de liesse / Et quand douleur au cueur vous touche et point, / Je ne reçooy de plaisir ung seul poinct »). Et il dé-

nonce la calomnie de ceux qui peuvent leur nuire (*Epg* LXII, *GP En vous aymant*).

Il reedit encore combien son humeur dépend de celle d'Anne: elle dissipe ses ennuis, ou il partage ses soucis (*Epg* 202, *Le cler soleil*). Et toujours il s'enchant des perfections de celle qui efface et surpasse les beautés de la nature printanière (*Epg* 9, *De May et d'Anne*).

Cependant, dans le courant de ce même mois de mai 1527, une nouvelle épreuve attend Marot: Anne quitte la Cour, pour des motifs que nous ne connaissons pas, vers des lieux que nous ignorons, pour une durée imprécise. Cette séparation sera douloureuse pour le poète, et ce mois de mai triste et pluvieux lui semble répondre à ses propres larmes (*Epg* 22). Il renouvelle ses promesses de fidélité et ne trouve quelque réconfort que dans cet amour partagé (*Epg* 23), ayant proposé à sa dame, lors du « partement », un échange de cœurs, suivant le thème pétrarquiste que son père Jean Marot avait lui-même déjà traité (*Epg* 73). L'absence devient vite pesante pour Clément: sa joie amoureuse s'est transformée en regrets douloureux (*Epg* 30); il se lamente sans cesse (*Epg* 285, *Je ne fay rien que plaindre et soupirer*) et s'abandonne à une pressante mélancolie (*Rnd* 48, *De celluy qui est demeuré et s'amy s'en est allée*). *L'Élégie* 2 constitue la somme, la récapitulation de cet amour: il y a un an que la liaison est commencée, Marot rappelle la rencontre en mai, l'alliance en mars, les couleurs, les faveurs, sa loyauté et sa tristesse (« O moys de may pour moy trop sec et maigre! ») et il évoque l'échange des cœurs; ce texte est capital pour la période qui nous intéresse.

La séparation ne semble pas pourtant avoir duré trop longtemps, et bientôt viendront les retrouvailles. Au retour d'Anne, Marot lui adresse un « Dieu gard » (*Epg* 134-135): il n'avait pu lui dire adieu, le voici tout réjoui en la revoyant et prompt à la saluer. La joie reconquise s'étale dans l'*Epg* 205 (« Quand je voy ma maistrresse »), bref billet qui rappelle l'idée de l'*Epg* 202. Du même coup renaît la passion: il avoue sentir en lui « une flamme nouvelle » (*Epg* 71) et il ne veut plus être longtemps dolent.

Alors commence la grande période de cet amour longtemps tourmenté. Jusqu'en 1534, le poète, jouissant à la cour d'un grand crédit et de protections avérées, délivré de graves soucis, peut consacrer à sa dame ses loisirs et son talent.

Il lui dédie plusieurs billets galants en vers, dans le ton musard et léger de l'époque, et il ne manque pas une occasion de rappeler qu'il attend encore les dernières faveurs. Il souligne malicieusement la coquetterie féminine (*Epg* 200-201, *De Nenny, De Ouy*; *Epg* 100, *Bouche de Coral*; *Epg* 68, *De Ouy et Nenny*). Il tourne habilement le compliment (*Epg* 103, *De Cupido et de sa Dame*: l'Amour commet une flatteuse méprise, prenant Anne pour Vénus). Il verse dans la grivoiserie légère, la gaillardise badine (*Epg* 52-53, *Des cinq points en amour*; *Elg* 11, la nuit de Noël propice aux rencontres amoureuses: qu'Anne en profite avec lui!; *Epg* 7, sur une coutume du Jour des Innocents, 28 décembre, qu'il rappelle à sa « très chère sœur »; *Rnd* 46, *De celui qui entra de nuit chez s'Amye*: il a évité les médisants et se vante d'avoir joui de celle qu'il aime; mais c'est pure vantardise, semble-t-il). La « Dame de Normandie », à laquelle il pense si fort, va se décider à l'aimer (*Epg* 136-7-8): il le lui rendra au centuple (« J'aime trop quand on me veut aimer »), mais cette hardiesse effarouche Anne, qui revient sur sa promesse. Et les songes à nouveau viennent le leurrer, le tourmenter (*Epg* 113, *Anne ma soeur*) quand sera-t-il consolé de ces déceptions du reveil? (*Elg* 6: cette fois l'Amour tiendra la promesse entrevue en rêve. Voir même *Elg* 17, où apparaît un rêve idyllique — à rapprocher de *Elg* 12 — qui permettrait à la dame, surveillée, gardée même, de s'évader pour le rejoindre).

Quand sa loyauté sera-t-elle récompensée? (*Epg* 283) Il espère toujours en venir au point, « au point qu'on n'ose dire », et esquisse une peinture de l'amoureux où s'entremêlent la convention littéraire pétrarquaisante et les souvenirs vécus. Rien n'est jamais acquis à celui qui aime: il lui faut craindre toujours et toujours espérer (*Epg* 276, *J'apperçoy bien*). Il voudrait parler et ne peut dire un mot (*Epg* 277, *De n'oser découvrir son affection*). Les baisers trop délicieux se muent en autant de tourments (*Epg* 126); il se plaint de voir sa dame languir loin de lui et se montrer trop cruelle en sa présence (*Epg* 115).

Aussi un mouvement de révolte va-t-il se faire jour en lui, révolte de celui qui aime vainement: il quittera cette insensible (*Elg* 13), se fera même ermite en un désert (*Chs* 34) et il a cette remarque amère: « Un moins aimant aura peut-être mieux ». Il se plaint du silence, de la froideur qui a succédé à la faveur: l'amitié s'est bien attiédie, et pourtant: « Plustos mourir que changer ma pensée » (*Elg* 7-8).

Il n'aura pas à mettre sa menace à exécution: son assiduité n'est pas passée inaperçue; les commérages et les ragots sont devenus trop gênants, et on impose à Anne une nouvelle séparation (vers 1530-1532). Tous deux seront mélancoliques à cause de l'envie (*Chs* 31, *Si je vy en peine*), mais rien n'y fera: l'amour vaincra la médisance (*Chs* 35, *Vous perdez temps*). Si seulement il pouvait, en dépit des jaloux et de Faux Semblant, lui dire adieu! (*Chs* 42, *Mon cueur se recommande à vous*). Il exhorte celle de qui on a médité à résister aux revers de la fortune par la constance de la tendresse (*Elg* 19): peut-être parviendra-t-il même, malgré la surveillance, à se glisser jusqu'à elle? (*Elg* 24).

Les voici de nouveau réunis. Cette fois, Marot a compris qu'il n'obtiendra jamais ce qu'il demande et que son amour est voué à l'insatisfaction. Aussi prend-il une résolution courageuse: il s'efforcera d'épurer sa passion en un « amour chaste », platonique et courtois (*Epg* 86) On se moque de lui (est-ce Marguerite de Navarre qui lui écrit?): il persévère néanmoins (*Epg* 108-109), et chante les louanges de cette « Laure invincible » (*Epg* 82). Il a eu tort, il le reconnaît, d'aimer « en lieu si haut », et il devine la menace: un autre soupirant, importun, courtise Anne, mais sa condition le fait tolérer (*Epg* 72). Est-ce à cause de ce dernier qu'Anne est triste? Du même coup, Marot lui aussi est dans l'ennui (*Epg* 147). Il lui envoie un présent, qu'elle refuse, craignant sans doute de se compromettre: avec délicatesse et beaucoup de nostalgie, il s'en plaint doucement à celle qu'il ne nomme plus que « chère sœur, ma sœur, très chère sœur, si bonne sœur » (tous termes de l'*Elg* 26).

Le poids des événements va précipiter la conclusion mélancolique et inévitable. En 1534, Marot doit quitter précipitamment la France pour se réfugier dans un long exil italien (1534-1537): il n'oublie pas Anne, mais il sait qu'il ne pourra lutter longtemps contre le destin; peut-être même a-t-il déjà connaissance d'un lointain projet de mariage pour celle qui ne peut être à lui? Il sait qu'Anne persévérera dans sa tendre amitié, et il défie les jaloux de ternir leur entente (*Epg* 158 et 91, *De ceux qui tant*). L'incendie du bosquet de Ferrare lui rappelle la rigueur de celle qui n'a pas succombé (*Epg* 148). Il ne semble pas qu'il y ait beaucoup de textes datant de l'exil qui puissent se rapporter à Anne. Il faut attendre le retour de Marot en France pour deviner une dernière flambée d'amour, encore que furtive et presque résignée à l'échec. En effet, entre octobre 1537

et l'été 1538, Marot a de nombreuses préoccupations (querelle Sagon, les *Psaumes*). Cependant, il se propose de rendre une visite vespérale à son amie (*Epg* 95): il a senti renaître en lui une flamme amoureuse.

Est-il tenté de l'approcher malgré les défenses? il exprime ce désir dans *Epg* 110, (*Endormez bien Argus*) et *Epg* 92 (le faux rapporteur; cf. *Chs* 39). En octobre 1537, dans son *Adieu aux Dames de la Court* (*Ept* 63), Marot songe encore à Anne:

Adieu, m'amy la dernière,  
En vertuz et beaulé première;  
Je vous pry me rendre à present  
Le cueur dont je vous feiz present,  
Pour en la guerre où il fault estre  
En faire service à mon maistre.

La séparation, la rupture de toute fréquentation semble imposée par la famille ou l'entourage d'Anne. Marot, avec une dignité pleine de retenue et de noblesse d'âme, mais empreinte d'une ineffable tristesse, prend congé de celle qu'il a approchée pendant dix ans (*Epg* 208-9-10: mélancolie profonde certes, mais aussi persistance de la veine marotique, qui sourit dans ses infortunes). Même s'il renonce à voir Anne, il sait que leur amour s'est transporté et établi à un niveau où rien ne pourra attenter à sa nouvelle plénitude (*Epg* 170, *A une dont il ne pouvoit oster son cueur*, qui rappelle une dernière fois l'échange des cœurs; mais la pièce est d'attribution douteuse — Marot ou Salel? —). Enfin l'admirable et poignant finale: *Epg* 151, *A Anne tencée pour Marot*. Tout est dit désormais, et les amours d'Anne et de Marot se perdent dans le mystère des consciences.

Qu'ajouter pour conclure? La poésie amoureuse de Marot est faite de lyrisme franc, direct, sobre, accompagné d'une expression mesurée, juste et spontanée. Je ne vois pas de poète pour lequel l'exégèse soit aussi superflue, à l'exception de notes historiques et techniques. Marot sait exprimer à la perfection une gamme très variée de sentiments, la légèreté, l'émotion, la profondeur et la plaisanterie. Si les billets galants sont souvent dans la tradition italienne du strambotto<sup>15</sup>, si parfois le maniérisme naissant du galimatias

<sup>15</sup> L'épigramme amoureuse ou le rondeau dérivent du strambotto (ou du madrigal de Chariteo) non pour leur forme ou leur structure, que Marot n'a

poétique raffiné masque le frémissement de la vie, Marot dépasse de beaucoup le niveau de la pure imitation: il y a chez lui la joie et le ravissement de l'amour, accompagnés d'une inquiétude diffuse et des tourments de l'amant insatisfait, déchiré dans sa chair, le badinage léger qui se complait aux familiarités de plume, aux jeux innocents ou parfois plus hardis, l'émerveillement un peu effrayé devant cet amour et la délicatesse déferente et discrète. Nous retrouvons ainsi un poète profondément humain, bien différent de l'amuseur superficiel, du versificateur aimable et insignifiant que l'on imagine trop souvent, nous sentons vibrer un homme tour à tour avide et apaisé, confiant et tourmenté, leste et profond, serein et tragique. Bref, un grand poète de l'amour.

Mais nous trouvons aussi un poète parfaitement conscient de ce qu'il offre à sa dame et heureux de la placer avec lui dans l'immortalité:

Et mon renom en aultant de provinces  
Est despendu comme celluy des princes.  
S'ils vainquent gens en faitz d'armes divers,  
Je les surmonte en beaul escripts et vers;  
S'ils ont thrésor, j'ai en thrésor des choses  
Qui ne sont point en leurs coffres encloses;  
S'ils sont puissans, j'ai la puissance telle  
Que faire puys ma maistresse immortelle<sup>16</sup>.

Ce sera la revanche de Marot malheureux sur le destin injuste, la consolation qu'il propose à la dame au moment où il s'efface, où il prend congé avec toute la noblesse du cœur prêt au renoncement mais non à l'oubli.

C'est aussi l'idée qu'Etienne Dòlet développait dans deux épigrammes de ses *Carmina*, pour inviter Anne à rendre en monnaie terrestre une partie de ce don impérissable:

jamais utilisée (ab ab ab cc) mais pour leurs thèmes et leur esprit. Parmi les pièces de tonalité nettement pétrarquaisante, citons les *Rnd* 29, 54, 58, 45, 51, 12, 57, 48, 44, 28, 42, 53, les *Epg* 9, 23, 24, 29, 30, 25, 200, 201, 291, 170. Voir C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, « C. M., poète pétrarquiste », *B. H. R.*, XXVIII (1966), p. 32-51.

<sup>16</sup> *Epitre* 62.

*Ad Annam Clementis Maroti Amicam*

Anna, quid enixe dubitas redamare Marotum,  
 Aeternam qui te reddere laude potest?  
 Aeternam plus Diis ipsis: genus unde verendum  
 Duxisti. O diva Virgine dignus amor [...]  
 Quotquot in hoc aevo viguerunt carmine vates  
 Certabunt nomen concelebrare tuum<sup>17</sup>.

« Trop heureuses, disait-il encore, les femmes aimées par des hommes que les dons de leur esprit ont placés au-dessus de la foule. En effet, que peut leur donner un puissant de la terre, un roi même? De méprisables présents, des richesses périssables. Un poète seul peut donner la gloire, et la gloire est préférable à tout. Conclusion: aimer des poètes, qui donnent l'immortalité, c'est comme si l'on aimait des dieux. Vous aimez des dieux, ô Anne, ô Rubella, vous ne les sauriez trop aimer » (*Ad Anna Clementis Maroti et Rubellam Nicolai Borbonii Amicas*)<sup>18</sup>.

Au terme de cet essai, je voudrais souligner que je n'ai apporté aucun élément nouveau au dossier, simplement (je le souhaite) un guide de lecture qui permettra de suivre plus aisément le récit poétique d'une expérience affective centrée autour d'un personnage féminin. Mon classement diffère de ceux que proposaient Lefranc ou Becker, et encore plus des dispositions traditionnelles. On pourra trouver cette recomposition aventureuse, envahissante et bien peu « scientifique »: si la lecture des textes eux-mêmes ainsi disposés ne convainc pas du bien-fondé et de l'intérêt de cette tentative, je tombe d'accord pour la juger inutile, voire dangereuse: un mauvais « roman historique ».

Je reviendrai encore sur deux objections, auxquelles j'ai déjà fait allusion. N'aurais-je pas réuni artificiellement des textes adressés à plusieurs femmes? Ma réponse, je l'ai donnée dans les préliminaires de cet article: tout ce qui présente un air d'analogie et qui ne contrevient pas de façon flagrante à la chronologie établie peut être sans inconvénient rapporté à la même femme, à Anne d'Alençon,

<sup>17</sup> *Carmina*, Lyon, 1538, II, XXIII, p. 83.

<sup>18</sup> *Ibid.*, I, LXIX, p. 57.

en particulier toutes les pièces où apparaît non seulement ce prénom mais une allusion à sa haute naissance, à quelques traits de caractère, les pièces enfin où Marot répète les mêmes termes d'affection, « grand'amy, sœur, ... ». Rien ne nous dit que Marot n'a aimé qu'une femme entre 1526 et 1538, rien ne nous dit non plus qu'il en a aimé plusieurs.

Mais, dira-t-on enfin, présenter ainsi tous ces poèmes comme s'il s'agissait d'un recueil cohérent, structuré, n'est-ce pas conduire à douter de la sincérité même de cet amour? à n'y voir qu'une convention littéraire? Je crois que l'on peut répondre, comme le faisait Abel Lefranc, dans la mesure où le problème de la sincérité peut être envisagé en matière poétique, là où intervient fatalement la recomposition, et affirmer que Marot aime profondément Anne; l'accent de plus d'un poème (et je songe en particulier à ce poignant épilogue, bui, malgré sa brièveté et sa réserve, n'a guère d'équivalent) ne saurait tromper qui a feuilleté la poésie de cette époque.

« L'histoire de cette passion si sincère, si profonde, si émouvante, qui confère à tant de pages de Marot, parmi les plus belles, comme une vie et un sens nouveaux, ajoutera quelque chose à la connaissance de l'évolution des sentiments dans la civilisation française à l'époque de la Renaissance. Elle ne nous apporte pas seulement la révélation d'une figure de femme vraiment exquise; elle montre encore en Marot une âme infiniment délicate et nuancée [...]. Ici, nul soupçon de littérature ni de fiction. C'est un cœur qui palpite et qui souffre, dont nous surprenons, en quelque sorte, les battements après quatre siècles écoulés. Autant les amours de la Pléiade comportent une part notable d'imagination et d'invention littéraire, où le cerveau joue son rôle, où abondent les réminiscences, autant le grand amour de Clément Marot, que le cœur seul inspire, nous apparaît, par contraste, pur de tout alliage, vécu, réel, poignant et tout vibrant de vérité humaine »<sup>19</sup>.

Yves Giraud

<sup>19</sup> A. Lefranc, *op. cit.*, p. 60-61.

## CLASSEMENT PROPOSÉ

- Epg 80 A Anne pour lire ses Epigrammes  
 Epg 61 A Ysabeau: « Quand j'escriroys que je t'ay bien aymée... »  
 Epg XLIX GP A sa dame: « Tu as, pour te rendre amusée... »  
 Epg 203 J'ay une lettre entre toutes eslite  
 Chs 18 D'ung nouveau dard je suis frapé  
 Bld 15 De s'ameye bien belle  
 Epg 127 A Anne, luy declairant sa pensée  
 Rnd 54 A une Dame, luy offrant cueur et service  
 Epg 130 A Anne, du jour de Sainte Anne  
 Epg 139 De Anne, qu'il ayme fort  
 Elg 9 La grand amour que mon las cueur vous porte  
 Elg 10 Amour me fait escrire au moys de may  
 Chs 9 Quand j'ay pensé en vous, ma bien aymée  
 Etr 5 A sa dame  
 Etr 7 A Anne  
 Epg 24 D'Anne qui luy jecta de la neige  
 Epg 25 A Anne pour estre en sa grace  
 Chs 17 Je ne fais rien que requerir  
 Ept 62 Bien doys louer la divine puissance  
 Elg 3 Puis que le jour de mon depart arrive  
 Rnd 58 Pour ung qui est allé loing de s'ameye  
 Rnd 11 De l'absent de s'ameye  
 Chs 13 Languir me fais sans t'avoir offensée  
 Chs 14 D'où vient cela, belle, je vous supply  
 Rnd 42 De celuy qui nouvellement a receu lettres de s'ameye  
 Elg 16 Qui eust pensé que l'on peust concevoir / Tant de plaisir pour lettres recevoir  
 Elg 4 Salut, et mieulx que ne sçauriez eslire  
 Chs 29 O cruaulté logée en grant beaulté  
 Bld 6 D'un amant ferme en son amour  
 Chs 20 Le cueur de vous ma presence desire  
 Chs 21 Amour au cueur me poinct

- Rnd 44 D'ung soy deffiant de sa dame  
 Elg 15 Ton gentil cueur, si haultement assis  
 Rnd 12 De l'amant doloireux  
 Rnd 28 Du confict en douleur  
 Rnd 29 En esperant espoir me desespere  
 Epg 204 L'heur ou malheur de vostre cognoissance  
 Epg CCLV GP J'ay tant de mal et vous de cruaulté  
 Epg 29 Sur la devise « Non ce que je pense »  
 Epg 289-90-91 De bonne grace estes si bien pourveue  
 Rnd 38 D'alliance de pensée  
 Rnd 39 De sa grand amye  
 Rnd 40 De troys alliances  
 Ept 6 Des Jartieres blanches: De mes couleurs, ma nouvelle alliée  
 Chs 8 Si de nouveau j'ai nouvelles couleurs  
 Rnd 51 D'alliance de sœur  
 Chs 5 J'attens secours de ma seule Pensée  
 Epg 120 D'Anne jouant de l'espinette  
 Chs 10 Je suis aymé de la plus belle  
 Chs 11 Qui veult avoir lyesse  
 Rnd 52 D'une dame ayant beaulté et grace  
 Chs 30 J'ayme le cueur de m'ameye  
 Chs 12 Tant que vivray en aage florissant  
 Rnd 37 Du content en amour  
 Rnd 55 A une dame pour la louer  
 Rnd 57 Du baiser de s'ameye  
 Chs 24 Quand vous voudrez faire une amye  
 Epg 8 D'un songe: La nuit passée en mon lict je songeie  
 Epg 10 D'un baiser refusé: La nuit passée, à moy s'est amusé  
 Epg 261-2-3 Baiser volé: Vous vous plaignez de mon audace  
 Chs 2 Secoures moy, ma Dame, par amours  
 Chs 7 Celle qui m'a tant pourmené  
 Ch. div. 19 Sur la maladie de s'ameye  
 Elg 5 Si ta promesse amoureusement faicte  
 Rnd 53 A la jeune Dame melancolique et solitaire  
 Elg 12 Le juste dueil rempli de fascherie  
 Epg LXIII GP En vous aymant vous me verrez hayr

- Epg 202 A Anne: Le cler soleil par sa presence efface  
Epg 9 Du moys de may et d'Anne
- Epg 22 Le dixain de May qui fut ord  
Epg 23 Du depart de s'ame  
Epg 73 Du partement d'Anne  
Epg 30 A Anne, qu'il regrette  
Epg 285 Je ne fay rien que plaindre et soupirer  
Rnd 48 De celluy qui est demeuré et s'ame s'en est allée  
Elg 2 Puy qu'il te fault desloger de ce lieu
- Epg 134 Il salue Anne: Dieu te gard  
Epg 135 Dialogue de luy et de sa Muse  
Epg 205 De sa maistresse  
Epg 71 D'un poursuyvant en amours: Je sens en moy une  
flamme nouvelle
- Epg 200 De Nenny  
Epg 201 De Ouy  
Epg 100 A la bouche d'Anne (« Dictes Nenny en me baisant »)  
Epg 68 De Ouy et Nenny  
Epg 103 De Cupido et de sa dame  
Epg 52 Des cinq points en amour  
Epg 53 De Anne, à ce propos  
Elg 11 Pour à plaisir ensemble deviser  
Epg 7 Du jour des Innocens  
Rnd 46 De celluy qui entra de nuict chez s'ame  
Epg 136-7-8 Un jour la dame en qui si fort je pense  
Epg 113 A Anne qu'il songe de nuict  
Elg 6 Le plus grand bien qui soit en amytié  
Elg 17 Tous les humains qui estes sur la terre  
Epg 283 Amour voyant ma grande loyauté  
Epg 276 J'apperçoy bien qu'Amour est de nature estrange  
Epg 277 Force d'Amour souvent me veult contraindre  
Epg 126 D'un doulx baiser  
Epg 115 De sa dame et de soy mesme: Des que m'ame est  
ung jour sans me voir
- Elg 13 L'esloingnement que de vous je veulx faire  
Chs 34 Puis que de vous je n'ay aultre visage  
Elg 7 Qu'ay je meffaict, dictes, ma chere amye?

- Elg 8 Dictes pourquoy vostre amytié s'efface  
Chs 39 Si j'avois tel credit  
Chs 31 Si je vy en peine et langueur  
Chs 35 Vous perdez temps de me dire mal d'elle  
Chs 42 Mon cueur se recommande à vous  
Elg 19 Tant est mon cueur au vostre uny et joint  
Elg 24 Gente Danes de Jupiter aymée  
Epg 86 De l'amour chaste  
Epg 108-9 La Royne de Navarre en faveur d'une damoiselle  
Epg 82 A soymesmes, de madame Laure  
Epg 72 A celle qui souhaita Marot aussi amoureux d'elle  
qu'un sien amy
- Epg 147 Du moys de May et d'Anne: Moys amoureux,  
moys vestu de verdure  
Elg 26 A une qui refusa un present
- Epg 158 De ceux qui tant de mon mal se tourmentent  
Epg 91 De ceux qui tant de mon bien se tourmentent  
Epg 148 De son feu et de celluy qui se print au boshuet de  
Ferrare
- Epg 95 A une amye: Si le loysir tu as avec l'envie / De me  
reveoir
- Epg 110 A une dame, pour l'aller veoir  
Epg 92 A une dame, touchant un faux rapporteur  
Chs 39 Si j'avois tel credit
- Epg 208-9-10 Plus ne suys ce que j'ay esté  
Epg 170 A une dont il ne pouvoit oster son cueur  
Epg 151 A Anne tencée pour Marot

Numérotation de l'édition Grenier (les chiffres romains suivis du sigle GP renvoient à l'édition Guiffrey-Plattard).



ANCORA DUE TRADUZIONI SETTECENTESCHE  
PORTOGHESI DAL METASTASIO

I

ADRIANO IN SIRIA.

Nel nostro studio *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo*<sup>1</sup> abbiamo avuto occasione di accennare a due presenze del dramma metastasiano *Adriano in Siria* nel Portogallo del Settecento: la prima, di cui riferisce Teófilo Braga, per il quale una traduzione di tale dramma, insieme a una del *Siroe*, sarebbe stata la prima apparizione del Metastasio nel suo paese<sup>2</sup>; la seconda, di cui è documento la versione, dello stesso dramma, inclusa nelle *Composições dramáticas* del Metastasio tradotte da João Carneiro da Silva<sup>3</sup>, un letterato che si era proposto di dare in portoghese tutta l'opera dell'autore italiano, ma che si fermò all'*Adriano in Siria*, all'*Artaserse* e al *Demetrio* (cioè ai tre drammi del primo volume dell'edizione metastasiana dello Heissant, evidentemente tenuto presente da quell'erudito portoghese).

Un'aggiunta alla storia dell'*Adriano in Siria* in Portogallo va fatta prendendo in considerazione la traduzione di esso pubblicata nel tomo III dei quattro della collezione del *Theatro cómico portuguez*

<sup>1</sup> V. in « Annali - Sezione Romanza », Napoli, Istituto Universitario Orientale, X (1968), 1, pp. 95-147.

<sup>2</sup> Lo dice nel *Repertório geral do teatro português no século XVII* (ma che continua fino all'anno 1800) della *História do teatro português no século XVIII*, Porto, 1871 (v. p. 389): l'abbiamo ricordato alla p. 105 del lavoro di cui alla nota 1.

<sup>3</sup> Ne abbiamo fatto cenno alla p. 139 del lavoro di cui alla nota 1. Il volume di esse fu pubblicato a Lisbona nel 1782: la traduzione dell'*Adriano in Siria* è alle pagine 75-140.

ou collecção das Operas portuguezas approntata, a varie riprese e non sempre in tutti e quattro i volumi, a partire dal 1744, in Lisbona, dal nostro autore-traduttore-« adattatore »-editore di teatro Francisco Luís Ameno. Va detto subito che anche in questo caso è difficile identificare il traduttore, e che pertanto la rilettura del lavoro va fatta inquadrando le caratteristiche di esso in quelle risultanti dai tanti e tanti testi analoghi da noi già riproposti all'attenzione, per fissare certe modalità dell'introduzione in Portogallo del teatro italiano del Settecento in genere e di quello metastasiano in specie.

Anche questa traduzione (che occupa le pagine 314-382 del citato tomo III nell'edizione del 1760) è infatti caratterizzata da riduzioni e da ampliamenti, come nel complesso il teatro portoghese di quel secolo tradotto dal teatro di altre letterature. Ma mentre le riduzioni non toccano la sostanza del testo metastasiano, incidono su di essa gli ampliamenti, e più ancora in senso qualitativo che quantitativo. Sono infatti aggiunti ai personaggi del lavoro originale le solite figure di « graciosos »; ma, fatto ancora più notevole, questi ultimi svolgono un'azione che, oltre ad accompagnare quasi in sordina quella metastasiana, e a concludersi contemporaneamente e analogamente ad essa, ad essa spesso si sostituisce totalmente, interrompendola e condizionandola.

Per comodità del confronto ricordiamo rapidamente l'argomento del dramma. Adriano, che si trova in Antiochia, è nominato imperatore. Fra i suoi prigionieri è la bella Emirena, figlia del vinto re dei Parti Osroa, della quale Adriano si innamora fortemente, quasi dimenticando la promessa sposa romana Sabina. Pertanto l'imperatore invita ad Antiochia tutti i principi asiatici ma con interesse particolare Osroa, al quale è pronto a restituire il trono se egli gli concederà in sposa la figlia. Ma le cose si complicano, sia perché Osroa si rifiuta e spinge un principe già suo tributario, Farnaspe, a cercar di liberare Emirena (che gli promette in sposa) per aver via libera nel desiderio di vendicarsi di Adriano, sia perché giunge da Roma l'ignara Sabina, sia ancora perché il confidente di Adriano, Aquilio, innamoratosi di Sabina, fingendo di aiutare imbrogliava invece le carte per staccare la giovane dall'imperatore. Attraverso le consuete vicende di fatti e di stati d'animo tutto si risolve bene per tutti: Adriano sposa Sabina, Farnaspe sposa Emirena, Osroa torna sul trono.

Nella traduzione, già l'esposto preliminare dell'argomento, ridotto all'essenziale nei confronti del testo originale, palesa alcune

modifiche, la più importante delle quali è che l'autore portoghese si limita al « perdono » a Osroa da parte di Adriano, che in Metastasio invece « rende il Regno al nemico ». La suddivisione degli atti in scene è fatta con criterio differente dal metastasiano: le scene anziché essere numerate secondo il movimento dei personaggi corrispondono al cambio dei luoghi dell'azione: le quattordici scene dell'originale del primo atto sono pertanto ridotte a tre (la prima del traduttore corrisponde alle prime tre dell'autore; la seconda, alle scene 4-11; la terza, alle scene 12-14), le dodici del secondo atto a due (la prima corrisponde alle prime cinque; la seconda, alle scene 6-12), le dieci del terzo atto a due (la prima corrisponde alle prime otto; la seconda, alle scene 9-10). Sono soppresse le licenze che accompagnano le edizioni italiane. La traduzione rende in prosa i versi dell'originale, fatta eccezione dei cori e delle arie, rese di solito in ottonari.

I due personaggi aggiunti sono esplicitamente qualificati per quello che sono...: *Beringella, graciososa*; e *Chichello, gracioso*.

*Atto primo.* — L'atmosfera buffonesca, che è intenzione del traduttore di dare al proprio lavoro, è palese subito all'apertura dell'opera. Il « gracioso » Chichello è infatti in scena, al primo incontro Adriano-Osroa-Farnaspe, con atteggiamenti intesi a sollazzare non solo il pubblico ma gli altri personaggi stessi<sup>4</sup>. Ma il traduttore si serve del « gracioso » anche per interventi sensati, facendolo fra l'altro dialogare con Osroa per prospettargli i pericoli del suo atteggiamento di sdegnato furore contro Adriano (in una scena, la terza dell'originale, in cui c'è un monologo di Osroa). D'altra parte, fra le riduzioni di queste prime scene, una ce n'è già stata che ha tolto un monologo di Farnaspe che sospira d'amore per Emirena: monologo invece mantenuto — e lo si nota a mo' di esempio di raffronto fra le due versioni — nella già ricordata traduzione del Carneiro da Silva.

<sup>4</sup> Un esempio a caso degli interventi del « gracioso » per il pubblico, subito in questa prima scena: al commento che Osroa fa con se stesso per l'esaltazione di Roma fatta da Adriano, « (Che insoffribile orgoglio.) », egli aggiunge in sordina: « Que cara de Polifemo. » (Le citazioni dal Metastasio si intendono prese dall'edizione delle sue *Opere* in Londra, 1782, tomo I: qui a p. 118, nel traduttore a p. 319 del tomo III citato). E un esempio delle sue interferenze nello svolgersi dell'azione: interrompe Farnaspe, che subito dopo aveva parlato « do rei dos Parthos », con la « boutade » « da Rainha das Parthas », interruzione che gli provoca uno sdegnato rabbuffo di Osroa. (ivi, ivi).

È palese nel traduttore la cura di accentuare l'atmosfera amorosa dei personaggi metastasiani, con due evidenti differenziazioni di sfumature: tale atmosfera è alle volte accentuata quasi come fine a se stessa, altre volte lo è invece per conseguire scopi specifici nello sviluppo dell'azione. È il caso, quest'ultimo, di tutto quanto riguarda Aquilio, che a Sabina dipinge un Adriano più sentimentale che quello del Metastasio, col palese intento di dare maggior naturalezza alla passione dell'imperatore per Emirena, e quindi indurre Sabina più facilmente e più rapidamente a rassegnarsi all'abbandono da parte dell'imperatore. Ed è il caso anche dell'imperatore stesso, il quale nel traduttore indugia più a lungo nel proprio tormento amoroso, sia nel numero delle parlate, sia nella loro intensità<sup>5</sup>.

La notevole differenza dei due «graciosos» inseriti da questo traduttore, nei confronti di quelli consueti, appare evidente nel loro incontro-scontro inserito al chiudersi della scena 11 del Metastasio (pp. 333-335), dopo che Aquilio è riuscito a insinuare nella sventurata Sabina il tormentoso sospetto sull'infedeltà dell'imperatore. Chichello e Beringella si esprimono con linguaggio nettamente più volgare del solito e, più ancora che nella forma, si differenziano nella sostanza del loro modo di essere: la giovane donna non ha scrupoli nell'esprimere e nel ripetere che proprio non è il caso, per una donna, di essere «costante» nello spassarsela con gli uomini, cosicché suona doppiamente buffonesco il minuetto davvero delicato con cui Chichello alla

<sup>5</sup> E l'accentuazione è particolarmente notevole nella scena (la quinta dell'originale) fra Adriano, Farnaspe ed Emirena e nella successiva fra Adriano ed Emirena. Ognuno dei tre personaggi si staglia con contorni più precisi nei propri sentimenti e stati d'animo: Adriano non si limita a dichiarare d'aver perduto la propria pace «negli occhi» di Emirena, ma aggiunge, nei riguardi della giovane: «Tu não perdeste coisa alguma; eu sim é que perdi o meu sossego. Tu és a senhora da minha ventura; tu me podes fazer feliz, ou desgraçado; tu só triunfaste do teu vencedor» (Metastasio: p. 130; Traduttore: p. 328: modernizziamo la grafia dei passi citati); Farnaspe, mentre nell'originale non sa fare di più che cercar di farsi riconoscere da Emirena che si sforza di dissimulare, nel traduttore si affanna nell'ansia di capire che cosa è successo (cioè che cosa l'atteggiamento di Emirena gli fa sospettare che sia successo); Emirena per conto suo, nel rifiutare le profferte d'amore di Adriano, gli richiama alla memoria il caso di altri illustri romani che hanno dato il brutto esempio di rendersi schiavi di donne straniere.

fine dell'incontro pretende di descrivere la «manina di neve» della ragazza.

E l'atto termina con notevoli differenze dei personaggi dall'originale anche per altri aspetti. Le ultime tre scene metastasiane si svolgono infatti sul filo psicologicamente chiaro dello slancio di Farnaspe per salvare Emirena dalle fiamme della reggia prima, e del nuovo scambio di espressioni amorose fra i due giovani poi; il traduttore invece — nella sua terza scena, che ad esse corrisponde — ripresenta Sabina e poi Aquilio, e infine Adriano, il quale, rimasto poi solo con Sabina, non si preoccupa di dissimulare la propria angoscia che Emirena muoia nell'incendio. E qui il traduttore fa incontrare Sabina con Emirena, con quali conseguenze nell'anima di Sabina è facile immaginare, con ulteriore complicazione psicologica perché, nella sua ignara innocenza, la figlia di Osroa chiede la protezione della giovane romana provocandone ovviamente lo sdegno.

*Atto secondo.* — Appare evidente l'intenzione del traduttore di aggravare la perfidia che in Aquilio è stata provocata dalla passione per Sabina: e il giovane romano si attira un disprezzo più accentuato da parte di Emirena, giacché vorrebbe indurla a premere su Adriano col fingere di amarlo. Ma continua l'accentuazione dei sentimenti di tutti i personaggi, fino al punto che Adriano, che il traduttore fa apparire come chiaramente incapace ormai di dominare i propri stati d'animo, non solo addolora ma addirittura offende Sabina: «Não tenho coração para amar-te» (Traduttore, p. 345<sup>6</sup>); mentre nel personaggio di Sabina è acutizzato l'angoscioso ondeggiamento fra lo sdegno da un lato e la pena per Adriano dall'altro. E il tutto rivela notevole abilità psicologica da parte del traduttore, che sa bene valersi degli stati d'animo di Aquilio per condizionare, o almeno approfondire, gli stati d'animo dei tre personaggi interessati nella stessa vicenda d'amore.

Il buffone Chichello ricompare in occasione della fuga di Emirena e Farnaspe aiutati e indirizzati da Sabina (della quale ultima è soppresso il lungo monologo finale della scena sesta nella quale Metastasio le fa augurare, con eccezionale nobiltà d'animo, felicità ai due innamorati): fa dell'ironia e del sarcasmo anche sull'arrivo

<sup>6</sup> D'ora in avanti Metastasio sarà indicato con M., il traduttore con T.

dei congiurati condotti da Osroa per uccidere Adriano, e persiste in quest'atteggiamento, molestando coi propri interventi anche Adriano, che lo tratta da pazzo insolente. Sono di quest'ultima parte dell'atto gli interventi più specifici del traduttore, sia nelle soppressioni sia nelle aggiunte o negli ampliamenti: e l'atto originale si prolunga con un nuovo incontro-scontro tra Chichello e Beringela, che è un susseguirsi di botte e risposte quasi senza costrutto (col solo evidente scopo di sollazzare il pubblico), che finisce con un duetto spassoso che val la pena di citare <sup>7</sup>.

*Atto terzo.* — È confermata l'evidente intenzione del traduttore, di accentuare gli stati d'animo dei personaggi, in particolar modo di Aquilio, che suscita pertanto sdegno e compassione allo stesso tempo, per i raggiri e gli imbrogli che la passione per Sabina gli ispira.

E l'azione metastasiana viene di nuovo interrotta dai due « *graciosos* » proprio dopo le complicazioni provocate da Aquilio (cioè dopo le prime tre scene dell'originale): i due si beccano col solito linguaggio ambiguo, con sfumature di apparente poeticità degli interventi di Chichello che vengono interpretati in modo tutt'altro che poetico dalla ragazza <sup>8</sup>; il tutto con però un finale che sulla scena potrebbe essere apparso agli spettatori, se i due attori lo abbiano presentato in un certo tono, inaspettatamente delicato e poetico: « Beringela: ' Não o posso mais ouvir; fique-se embora, e saiba que...' / Chichello: ' Que? ' Bering.: ' Que só de você levo...' / Chich.: ' Ora dize, o que levas? Es muito bonita!' » (T., p. 366), tanto più che la scena fra i due si chiude con un'arietta effettivamente sentimentale

<sup>7</sup> Duetto: Beringela: « Sempre ateimas, qual cachorro, / Que à sua bela cachorrinha / Sempre está dizendo xo, / Bonitinha anda cá. » / Chichello: « Sempre irada qual saloia / Ao seu burro, sem que esbarre, / Te verei dizendo arre / Arre, arre, arrelá. » / Ambos: « Oh que teima, que tormento, / Tão sem gosto, sem contento / Eu me sinto suportar. »

<sup>8</sup> Un esempio: « Beringela: ' Pois então para que se queixa, sem motivo, da minha ausência? Hei de ficar desarranjada? ' — Chichello: ' Não ficará; antes será do meu rancho, se quiser seguir as bandeiras de amor. ' — Bering.: ' Seguir as bandeiras, isso não, só porque me não digam que sou moça de soldada. ' — Dopo di che Chichello si esibisce in una bella prova di velleità barocche: « Ora menina tem dó de mim, não me deixes no mar do meu pranto fluctuando na tormenta da tua ausência. »

della ragazza. E il giovane, rimasto in scena, si inserisce nel drammatico dialogo fra Adriano e Osroa in modo così comico da dare l'impressione che il traduttore stesso si sia lasciato prendere nel gioco del personaggio che lui ha creato, e si diverta a sua volta.

Nello spirito della già rilevata accentuazione del tutto appaiono naturalmente affinate anche le sottigliezze di delicatezza psicologica, fino alle preoccupazioni finali di Adriano, che si rifiuta — al concludersi del dramma — di permettere che si faccia piegare Osroa ai suoi piedi, per non dare al vinto re l'impressione che lo si voglia umiliare.

Questa presentazione di un dramma metastasiano è l'ennesima conferma anche della familiarità dei portoghesi, che nel Settecento hanno tradotto o adattato teatro italiano, con la lingua dell'originale. Sono ben pochi i travisamenti del testo, e tutti di poco conto; in più di un caso, a chi si dia la briga di fare l'opportuno paziente riscontro, vien fatto di constatare che si tratta anzi di ambiguità più che di sicura incomprensione del testo. Passiamo in rassegna il tutto, dando prima l'originale metastasiano e poi il testo del traduttore.

*Atto primo.* — Adriano (fra sé): « ... Ah si cominci / Su' proprj affetti a esercitar l'impero » (p. 120); « Ah cruel amor, já entras a fazer em meu peito ostentação do teu império! » (p. 321). — Osroa: « Amasse *mai* costei [intendi: Emirena] il mio nemico! » (p. 121); « Que ame *mais* ao meu inimigo! » (p. 322).

*Atto secondo.* — Emirena: « Ah, se potesse / Riuscire il pensier » (p. 150); « Ah se pudesse *sair* do meu tormento! » (p. 344). Adriano: « Ah! se in quell'atto / Rimirata l'avessè a me vicina, / Parrei degno di scusa anche a Sabina » (p. 154-155); « Ah se no meu semblante se visse a sua imagem, seria digno de desculpa até para Sabina » (p. 346). Sabina (interrompendo Adriano): « Ma *puoi* / Di te fidarti? » (p. 156); « *Poderei* de ti *fiar-me*? » (p. 347). Adriano: « No, Aquilio, io più non *deggio* / Emirena veder » (p. 157); « Não, Aquilio; já não *desejo* ver Emirena » (p. 347) (è evidente l'attrazione esercitata da *deggio* su *desejo*).

*Atto terzo.* — Osroa: « *Si*; conservai / L'odio primiero, onde mi resta assai » (p. 180); « *Se* conservo o primeiro odio, ainda me ficou »

alguma cousa » (p. 368) (dove, oltre ad avere scambiata la congiunzione affermativa per quella condizionale, il traduttore — ed è evidentemente anche conseguenza di quell'errore — trasforma *assai* in *alguma coisa*)<sup>9</sup>. Adriano: « Ordina in guisa / Gli umani eventi il Ciel, che *tutti* a tutti / Siam *necessarj* » (pp. 180-181); « ordena as coisas de maneira o Céu, que *todas* [intendi dunque: le cose] a todos sejam *convenientes* (p. 368). — Osroa: Ti *credea* [alla figlia Emirena] più degna / Dell'origine tua » (p. 188); « eu te *queria* mais digna da tua origem » (p. 372). — Farnaspe: « Va, ... *obblia* ... le speranze » (p. 190); « Vai, ... *obriga-lhe* a esperança » (p. 374) (anche qui è evidente che l'inganno è venuto dalla somiglianza fonica dei due verbi). — Adriano: « Il dover mio, / D'Emirena i *disprezzi*, ... » (p. 196); « a minha justiça, os *despojos* de Emirene, ... » (p. 378).

## II

## SIROE

Teófilo Braga, nel *Repertório* già menzionato, incorre in un'inesattezza: dà come titolo del dramma metastasiano *Siroe em Selúcia* (il titolo è invece *Siroe*), e come titolo della traduzione di esso — che insieme a quella dell'*Adriano in Siria* sarebbe stata la prima apparizione del Metastasio in Portogallo — *Filinto perseguido*: esso è invece *Filinto perseguido, e exaltado*. Facciamo questa considerazione per il caso che la traduzione a cui egli si riferisce sia quella che appare nel tomo IV della collezione del menzionato *Theatro* che abbiamo sott'occhio<sup>10</sup>: il che si può del resto ritenere per certo, dato il passaggio del nome del protagonista da *Siroe* a *Filinto*. Incorremmo anche noi in un'inesattezza, nello studio indicato all'inizio di questo articolo, quando, nell'accennare a tale segnalazione di Teófilo Braga,

<sup>9</sup> Tale incomprendimento è evidente insufficienza di conoscenza linguistica, giacché si ripete altrove, sulla bocca di Emirena: « *Si*; ci conobbe Augusto / D'ogn'insidia innocenti, e le disciolse / A Farnaspe, ed a me » (p. 187); « *Se* conheceu Augusto de todas as traições inocente a Farnaspe, e a mim, que te admira da nossa soltura? », p. 372).

<sup>10</sup> Nell'edizione di cui ci serviamo, Lisbona 1792, la traduzione occupa le prime 99 pagine del volume.

attribuimmo al *Siroe* del Metastasio il titolo di *Sirio in Seleucia* (nella ritraduzione in italiano del titolo portoghese del Braga) anziché, se mai, *Siroe in Seleucia*<sup>11</sup>.

Il traduttore-adattatore di questo dramma ne ha mutato, innanzitutto, l'ambiente e, evidentemente anche a conseguenza di ciò, i nomi dei personaggi: da un « re di Persia », Cosroe, egli passa a un « re dei Sami », Polícrates, i cui figli non si chiamano più *Siroe* e *Medarse*, bensì *Filinto* e *Adastro*, mentre *Emira*, « amante di *Siroe* », è diventata *Irene* (e il nome maschile di *Idaspe* che ella assume nell'originale durante gran parte dell'azione è sostituito da quello — nel traduttore — di *Carpio*); *Arasse*, « generale dell'armi persiane ed amico di *Siroe* », è diventato *Alicandro*, e sua sorella *Laudice*, « amante di *Siroe* » — anche lei... —, è *Estela*. Già nell'elenco degli « interlocutores » sono inseriti i « soldados », cioè quelle guardie che compaiono nel testo di Metastasio senza però essere indicate nell'elenco dei personaggi.

Ma l'aggiunta importante di fatto, anzi determinante, in questo lavoro che è sì una traduzione, sia pure spesso abbastanza libera, dell'originale, ma che ne è soprattutto un « adattamento al gusto portoghese » (anche se la nota formula non è esplicitamente usata dal traduttore), è l'inserimento di tre « graciosos »: « *Pederneira*, criada de *Estela*; *Desenfado*, gracioso, criado de *Irene*; *Macaco*, servandija de *Palácio* ». E si noti l'evidente finalità di buttare in ridicolo, a sollazzo del pubblico, il testo originale già nei significati dei nomi appioppati ai tre personaggi inseriti: *Pederneira* che vuol dire pietra focaia; *Desenfado* che vuol dire divertimento, passatempo; *Macaco*... non c'è bisogno di tradurlo, mentre la precisazione, che il traduttore gli dà, di « servandija », ha i vari significati di animale e di verme, di ribaldo e di mascalzone. E va detto ancora, a mo' di avvio alla lettura, che i tre personaggi corrispondono di fatto ai nomi e alle qualifiche con cui sono presentati: più che tutti corrisponde quello dato alla ragazza, una delle donne più... focose che appaiono nelle decine e decine di « adattamenti al gusto portoghese » del Metastasio.

Va ancora richiamata l'attenzione sul fatto che anche in questa traduzione i « graciosos » inseriti non solo si introducono nel vivo

<sup>11</sup> Alla pagina 105 dello studio citato all'inizio di questo articolo, *Per una storia...*

dell'azione originale — trattenendovisi spesso anche a lungo e in modo da condizionarla, almeno sul momento —, ma ne svolgono una propria essi stessi e da soli, anche se alla fine la loro azione si conclude parallelamente a quella originale, come di consueto.

Anche qui le scene non sono quelle metastasiane bensì gli spostamenti di luogo dell'azione, come si vedrà atto per atto. La traduzione rende in prosa i versi dell'originale, fatta eccezione dei cori e delle arie<sup>12</sup>.

*Atto primo.* — È diviso in tre scene, delle quali le prime due esauriscono il primo atto dell'originale, e la terza è del tutto nuova: la scena 1 corrisponde a quelle 1-9 del Metastasio (alle pagine 213-234 del tomo III dell'edizione citata delle *Opere*, e alle pagine 8-24 del traduttore); la scena 2 corrisponde a quelle 10-17 (pagine 234-250 e pagine 24-37); e la scena 3 — che occupa le pagine 38-44 — è dei «graciosos».

All'apertura dell'atto Desenfado e Macaco sono già in scena, insieme al re e ai suoi figli (Desenfado è al corrente di tutti i più pericolosi segreti dell'azione — a cominciare ovviamente da quello che il suo padrone è una donna<sup>13</sup> — e di essi si varrà lungo tutta l'azione per i propri interessi personali): intervengono in misura molto ampia, commentano l'operato dei personaggi dell'originale, anticipano notizie che gli spettatori — o lettori che siano — ancora non sanno, sfidano l'ira dei loro padroni, sputano sentenze in spagnolo e in latino.

Anche questa traduzione appare intesa ad accentuare gli aspetti del dramma, o comunque a sottolinearne le componenti. Il re appare

<sup>12</sup> Per comodità del confronto ricordiamo rapidamente l'argomento del dramma. Cosroe vuole associare al trono il secondogenito, il perfido Medarse, anziché il primogenito, il buon Siroe. La principessa Emira, figlia di uno dei re spodestati e uccisi da Cosroe, Asbite re di Cambaia, unica superstite della famiglia, dopo molto peregrinare è finita alla corte di Cosroe in abito maschile col nome di Idaspe, spintavi dall'amore per Siroe e dal desiderio di uccidere Cosroe, del quale si è acquistata tanta simpatia che egli ne ha fatto il suo (sic!) confidente. Dopo varie e complicate vicende il trono è dato come di dovere a Siroe, che sposa Emira, e che perdona il fratello.

<sup>13</sup> Ne è al corrente, s'intende, anche Siroe (Filinto), che sa che il servo sa, come appare subito al suo incontro con l'amata: « Ninguem nos ouve, mais que esse Criado, cuja fé serve de depósito a este segredo » (p. 14).

da subito ancora più violento nei riguardi dell'infelice primogenito, il quale gli risponde a sua volta con ancora maggiore sdegno, e si urta in modo ancor più violento col fratello: l'abilità del traduttore appare anche dalle conseguenze che sa trarre da questa impostazione, per cui, per esempio, la ancor più ferma risoluzione di Irene (e del suo servo Desenfado), di giungere comunque all'uccisione del re, aggrava la situazione disperata di Filinto, angosciato tra l'affetto per il padre e l'amore per Irene<sup>14</sup>. E si ha l'impressione che tale accentuazione, oltre che fine a se stessa, serva al traduttore come mezzo per poter calcare allegramente la mano sulle insulsaggini dei «graciosos» — soprattutto quando parlano e operano fra di loro —, a mo' di contrappeso.

Ma il traduttore calca la mano soprattutto nel tracciare il personaggio femminile di Pederneira, che già al primo apparire in scena, dove è giunta con la padrona Estela, conclude lo scambio di battute con Desenfado (dialogo inserito grottescamente come il solito nell'azione originale) domandando a quest'ultimo senza giri di parole dove vuole che si incontrino da soli..., mentre d'altro canto, per consolare la padrona angosciata dell'atteggiamento di Filinto di cui è innamorata, le consiglia sbrigativamente di mandare il suo amato al diavolo.

Le non rare eliminazioni di passi del testo, che fanno quasi da contrappeso ai frequenti ampliamenti di altri punti dell'esposizione, si notano in modo particolare alla fine o all'inizio delle scene originali, cioè all'uscita o all'entrata dei vari personaggi: saltano cioè le strofe in cui essi di solito commentano il momento dell'azione. E si ha l'impressione che il traduttore si compiaccia, mantenendo la sostanza e il peso dell'argomento, di attribuire una parte notevole dello svolgimento di esso ai «graciosos», oltre che a fare svolgere a loro un'azione esclusiva: anche la scena 2 del traduttore è caratterizzata dalla presenza non secondaria prima di Desenfado (il quale, presentatosi in scena nientemeno che nella camera del re, in attesa di Pederneira, fa capire insolentemente al sopravvenuto Filinto che

<sup>14</sup> Il traduttore spinge la donna sino a farle proferire la minaccia, a Filinto, di abbandonarlo, e di darsi ad altro amore, se egli non si deciderà ad uccidere il proprio padre: ciò avviene in un lungo colloquio (pp. 14-16) la cui situazione angosciata è esposta con abilità.

gli ha rotto le uova nel paniere) e poi anche di Pederneira (la cui presenza contribuisce a ringalluzzire il suo spasimante, che non esita a ficcare il naso nella complicata faccenda del foglio con cui Filinto ha avvisato il padre che è in pericolo di vita — per causa di Irene —, foglio il cui merito si attribuisce invece, in mala fede, il fratello minore Adastro).

E nella lunga scena 3, originale del traduttore, in cui sono presenti tutti e tre i nuovi personaggi, Pederneira si presenta sfacciatamente come una donna di facili costumi, presa dal rammarico che Desenfado non le abbia fatto i regali che gli ha chiesto, ragione per cui non ha ancora avuto occasione di abbandonare lui per passare ad altro uomo a cui chiedere altri regali... Si delinea bene in quest'azione l'indole di Macaco, il cui nome è un... programma: se ne fanno beffa spassosa gli altri due, approfittando della sua irrimediabile dabbenaggine, che lo spinge a credere che Desenfado sia pronto a cederli Pederneira e che questa sia innamorata di lui.

E si fa palese, nello svolgersi dell'azione, un'altra caratteristica di questa traduzione, il compiacimento per i giochi di parole: se ne nota il crescendo verso la fine dell'atto (crescendo che si presterebbe anche a una presa in esame utile agli effetti linguistici).

*Atto secondo.* — Le quindici scene dell'originale sono condensate in due: la prima corrisponde a quelle 1-7 del Metastasio (alle pagine 251-267, e alle pagine 45-53), la seconda corrisponde a quelle 8-15 (alle pagine 268-286, e alle pagine 63-74), iniziandosi però con ben dieci pagine inserite *ex novo*, come azione dei « graciosos ».

La traduzione continua spesso *ad sensum*, con condensamenti e con diluizioni del testo<sup>15</sup>: il leggerla fa pensare alle volte a una distribuzione delle stesse componenti con modalità e in quantità diverse, con per risultato una somma sostanzialmente analoga a quella del testo originale. Ma continuano a saltare all'occhio anche mutamenti psicologici di evidente importanza, come quello del re, la cui chiarezza di risoluzione interiore (che c'è nell'originale), di eliminare

<sup>15</sup> Fra le scene ampliate vale la pena di segnalare, perché ampliata più ancora del solito anche agli effetti dell'intensità del sentimento, quella della difesa di Filinto da parte di Irene presso il re, corrispondente alla scena 3 dell'originale.

il figlio primogenito, è sostituita da un dilemma spesso drammaticamente angoscioso, che fa pensare che al traduttore si presenti, almeno nel subcosciente, la figura drammaticamente famosa di re Alfonso IV indeciso se permettere o no che si dia la morte all'amica del figlio Dom Pedro, la sventurata Inês de Castro.

La scena 2 — le cui lunghe prime dieci pagine sono, come si è detto, di iniziativa del traduttore — si svolge non negli « appartamenti terreni, corrispondenti ai giardini » metastasiani, ma in una « sala regia ». Sopraggiunge in scena, dove si trova Irene angosciata fra i due sentimenti contrastanti per Filinto e per il re suo padre, Desenfado, il quale ha con la donna un lungo colloquio, prima del tutto buffonesco poi via via sempre più calmo, se non proprio più serio, con fra l'altro disquisizioni di lui sul mal d'amore — disquisizioni che si svolgono in uno stile baroccheggiante e con rinnovati compiacimenti per i giochi di parole —: alla sua padrona, che elogia per essere la prima donna da lui conosciuta come non « curiosa de saber as vidas alheias » (p. 56), egli chiede, con fior di citazioni in spagnolo e in latino (ma ci si può immaginare che latino!) di intercedere presso il re perché gli dia Pederneira in sposa. E siccome la principessa reagisce in modo sdegnato a questo tono confidenziale del suo servo, questi la minaccia — con uno dei giochi di parole più audaci che il traduttore gli mette in bocca — di svelare a tutti « que Vossa Alteza é hermafrodito » (p. 57), salvandosi poi dal nuovo sdegno di Irene grazie all'arrivo dell'altro buffone, Macaco; il quale finisce poi per incontrarsi e restare solo con Pederneira, i cui schiaffi non riescono a fargli venire il sospetto che la donna non sia proprio del tutto innamorata di lui ...

Nel continuo gioco di eliminazioni e di sostituzioni si va confermando lo scopo di acutizzare le differenti posizioni psicologiche dei personaggi, mentre, dal punto di vista formale, il traduttore si diverte con ogni sorta di interventi, fino a valersi di un sonetto di volenterosi compiacimenti barocchi<sup>16</sup> per la dichiarazione d'amore che pone

<sup>16</sup> E vale la pena di leggerlo:

Soneto.

Da morte o Basilisco cega o raio;	Basilisco é amor, porque da vista
Este na vista, aquele nos ardores;	Me resulta o estrago, a que me en-
Um dispende dos olhos os rigores,	trego;

in bocca a Irene (cioè al finto personaggio maschile) nei riguardi di Estela (dichiarazione che ha lo scopo di complicare le cose, per salvare anche Filinto).

*Atto terzo.* — Le sedici scene dell'originale sono condensate in tre: la prima corrisponde a quelle 1-8 del Metastasio (alle pagine 287-303, e alle pagine 74-91), la seconda corrisponde a quelle 9-14 (alle pagine 304-312, e 91-95), la terza a quelle 15-16 (alle pagine 313-316, e 95-99).

Anche questo atto può essere additato come uno dei più rifatti, nel Portogallo del Settecento, dalle opere metastasiane. È mutato già il luogo dell'azione, dal « cortile » dell'originale a un « giardino » dove Macaco racconta a Desenfado che Pederneira — e non importa se lo ha preso a pugni — scoppia d'amore per lui, raccomandandosi ancora una volta al compare perché interceda a suo favore presso la donna ...<sup>17</sup>. E Pederneira ancora una volta fa da contrappeso esilarante ai momenti più drammatici dell'azione, nei riguardi di Estela, così come lo fa Desenfado nei riguardi di Filinto, al cui sdegno (per il fastidio che il servo gli arreca col chiedere l'intervento, per poter fare sua Pederneira, proprio nel momento di maggiore angoscia del principe) fa séguito lo sdegno di Irene, costretta a promettere al seccatore tale intervento perché minacciata col ricatto della rivelazione del segreto della sua personalità (promessa che lo svolgersi dell'azione le permetterà di non mantenere). E le poche scene dove

Outro faz do rigor na vista ensaio. É raio, porque cega quanto avista:  
 Para acabar da vida o verde maio E se exemplo és de amor, querido  
 Qualquer tempo é bastante a seus emprego,  
 furores, Foi preciso ficar em tal conquista  
 Pois um num abrir de olhos, nos Morto a teus olhos, e a teus raios  
 fulgores cégo.  
 Outro, tudo reduzera a desmaio.

<sup>17</sup> E continua il compiacimento dei giochi di parole di ogni genere. Si arriva alle scempiaggini di un Desenfado che, nella speranza di poter finalmente sposare Pederneira, si esprime in questo modo: « Parece-me que a estovendo feita minha marida ecc. ecc. » (p. 75); o alle spiritosaggini di Pederneira che, alle amare considerazioni del re — che ritiene eseguito il proprio ordine che venga ucciso il primogenito Filinto —, commenta: « Logo a mim me cheirou a luto, quando vi a El Rei com choradeiras » (p. 77).

i « graciosos » non intervengono sono palesemente sempre più condensate — con frequenti soppressioni di brani —, evidentemente allo scopo di non prolungare di molto, nel complesso, l'insieme del dramma.

Per altre sei pagine (86-91) la scena è poi ancora tutta dei tre « graciosos »: di Pederneira che entra in scena con una cassa contenente i regali di Desenfado, scegliendo fra essi un ventaglio con cui si fa aria cantando un allegro minuetto col quale descrive i doni ricevuti; di Macaco che appare sempre più sciocco, nell'atteggiamento di chi vuole stare sulle sue al cospetto di una donna che crede pazza di amore per lui; di Desenfado che, sopraggiunto, allo svignarsela di Macaco trova modo di proclamarsi ... toro nei riguardi di Pederneira, cantandolo al pubblico<sup>18</sup>.

La scena 2 del traduttore incomincia col corrispondere in sostanza alla 9 del Metastasio, ma con la consueta tendenza alla riduzione almeno quantitativa dell'originale: notevolmente condensate sono le parlate dei due fratelli, riconciliatisi grazie alla bontà di Filinto.

E nel momento conclusivo del dramma (cioè nella scena 3 del traduttore, corrispondente alle ultime due dell'originale), quando Irene, supplicata dall'amato amante Filinto, si rassegna a rinunciare all'intenzione di ucciderne il padre (il re), rientrano in scena con un gran baccano, e facendo a pugni, Desenfado e Macaco: e il re decide le nozze Desenfado-Pederneira, col conseguente grave scorno di Macaco, fra le espressioni volgari anzichenò di tutti e tre e una supplica di Desenfado in chiave barocca<sup>19</sup>. E quello dei due servi

18

Aria

Eu feito Bezerro!	A gente em me vendo,	A moça é velha,
Arre meu Macaco,	De medo tremendo,	E em meu desabono
Não cabe no saco	Julgando-me touro	Pregando-me o mono,
Já tanto aturar.	De mim fugirá.	Um touro me faz.
		(pp. 90-91).

<sup>19</sup> Si rivolge al re così: « Passa fóra Macaco. Ingentíssimo Polícrates, Rei dós Sámios, a quem a fama celebra tão ditoso, que morreu enforcado; não te admire, que em dia tão festivo assista na tua presença o Desenfado, e só te empenha em dar-me a Pederneira, para que aos tóques do meu amor tanto se acenda no simpático fogo, que no muito que arder, possa sair alguma cousa à luz ». (pp. 97-98).



non è l'unico matrimonio in più, nei confronti dell'originale: c'è anche quello — pure deciso dal re — fra Alicandro ed Estela, di cui non si parla da parte del Metastasio. C'è proprio da pensare, a conclusione dell'adattamento del lavoro, che il suo autore ha inteso applicare la massima dell'*omne trinum est perfectum*<sup>20</sup>.

Questi due adattamenti dal Metastasio sono un'ulteriore ennesima conferma dell'atmosfera tanto letteraria quanto psicologica in cui il Settecento portoghese riceve e fa proprio il teatro straniero, servendosene per i fini delle circostanze locali. L'accentuazione dell'azione originale per quanto riguarda la sua « sostanza » — di sentimenti e di pensieri — è controbilanciata dalla « riduzione » di essa per quanto riguarda la forma; l'attenzione del traduttore sull'azione secondaria (o più esattamente di personaggi almeno apparentemente secondari) che egli introduce è palesemente continua, perché soprattutto da tale azione in sordina dipende il mutarsi del dramma in commedia, a sollazzo del pubblico. E il linguaggio, che è posto in bocca a tali nuovi personaggi, nel suo buffo barocchismo vuole essere una ripetuta presa di posizione letteraria — e sia pure in modo leggero e spassoso —, di espressione di fastidio nei riguardi del secentismo duro a morire. Siamo insomma sempre in presenza di traduttori-adattatori esperti dei gusti degli spettatori del momento ma, non meno, delle circostanze letterarie e poetiche della loro epoca.

Giuseppe Carlo Rossi

<sup>20</sup> E anche il coro finale metastasiano — come tanti altri passi lungo tutto il lavoro —, nell'essere condensato, trasforma considerazioni di carattere generale (in questo caso, quelle sulle gioie che alle volte pur vengono dai dolori) in un richiamo a una persona specifica: « Ao Trono se eleva. / O Heróico Filinto, / Pois que ofensas premeia / Com benefícios » (p. 99).

## CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Claudio Bagnati, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Erilde Melillo Reali)

Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*. Barcelona, Seix Barral Nueva Narrativa Hispánica 1970. 2 voll. pp. 370 e pp. 307.

Mario Vargas Llosa, *Conversazione nella Cattedrale*. trad. di Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli Editore, 1971, pp. 494.

Edita da Feltrinelli e tradotta da Enrico Cicogna — lo stesso che ha curato la versione di *La città e i cani* e *La casa verde* —, è apparsa tempestivamente l'ultima opera di Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*. La traduzione ha l'onesta caratteristica di essere fedele all'originale, ma pecca di eccesso nel rendere espressioni di un determinato gergo, forse nel tentativo di caratterizzare il linguaggio proprio di un determinato ambiente che rifiuta ogni perbenismo.

Ma per valutare l'interpretazione 'virulenta' del Cicogna, ci sembra innanzitutto necessario tentare un riepilogo dell'itinerario di Vargas Llosa. In *La città e i cani*, opera che è giunta in finale per l'assegnazione del premio Formentor, subito è evidente, ad es., l'influenza di un esistenzialismo filtrato nelle angustie di una Ispano-america provinciale: e ovviamente la pubblicazione del libro in Perù ha dato origine a un grosso scandalo, a un vespaio di polemiche dovute al tono dissacrante e ai temi sgradevoli — l'esperata sessualità e gli assurdi meccanismi che regolano la vita di un certo tipo di collegio —. Così in una cerimonia ufficiale proprio al Leoncio Pardo, il collegio che in effetti può definirsi il vero protagonista del romanzo, i militari peruviani hanno bruciato ben mille esemplari del libro, dichiarandolo frutto di una mente malata e respingendo quindi implicitamente ogni accusa al regime ed alle strutture sociali, che nel libro appaiono attaccate da un'analisi effettivamente

dissacrante. In una naturale evoluzione dei mezzi espressivi gli spunti del primo romanzo si ampliano e si approfondiscono nell'opera successiva, *La casa verde*, che ha fruttato all'autore nel 1967 il premio 'Rómulo Gallegos'.

La simbologia della casa verde (la 'casa chiusa'), posta in cima al colle, e che vuole essere la storia di un paese visto nel divenire dell'azione e dei personaggi, ribadisce la prospettiva critica dell'autore nei confronti della società costituita. E anche in *Conversazione nella Cattedrale* la trama costituisce solo un pretesto per tentare la (ri)costruzione, su rovine collettive e personali, di un Perù più utopico che probabile (l'autore è oggi esule sradicato, dal Paese). In un ambiente sordido e lercio, da identificarsi con la città, col paese tutto, si muovono figure-simbolo di un'odissea vagamente joyciana: l'ambiente, anche dal punto di vista cronologico, è in fondo l'immagine impietosa di Lima e del Perù durante la dittatura militare di Odría (1948-1956). In questo grosso affresco di vita americana, pesante di simboli, si muovono figure segnate quasi tutte al negativo. Politicanti degenerati, prostitute di ogni rango, gente senza scrupoli si oppongono vittoriosamente a un sottoproletariato apatico e senza voce. Nella frustrazione del personaggio principale, un uomo ormai senza più obiettivi da realizzare (tutto sembra venirgli meno, nella sfera sociale e in quella personale), si riflette efficacemente il senso d'inutilità ribelle dell'autore.

C. B.

Miguel Ángel Asturias, *Il Ladrone*. Traduzione di Amos Segala. Milano, Rizzoli, 1971, pp. 256.

L'edizione in italiano de *Il Ladrone*, ottavo<sup>1</sup> e più recente romanzo di Miguel Ángel Asturias, tradotto da Amos Segala, ci offre l'occasione per una breve lettura dell'opera.

Inquadrata verso la fine dei primi cinquant'anni della lunga conquista spagnola del Guatemala (1517-1697) e scritta a Parigi nel 1967-1968, essa narra le vicende della resistenza « maya » contro gli europei, che Miguel Ángel Asturias, nel frontespizio del romanzo, definisce « creature d'ingiuria » venute « da un altro pianeta e per mare » a distruggere « quel mondo di delizia » popolato di « cerbiatti » e di « pavoni azzurri ».

A nostro avviso, il lavoro asturiano appare costituito da quattro blocchi corrispondenti a quattro specifici aspetti della conquista. Il primo ci presenta gli « indios » in contesa fra loro per la scelta della guerra classica (che poi viene scartata) o della magia (che viene accettata quasi in pieno). Il secondo parla della picaresca avventura vissuta da un gruppo di spagnoli la cui meta agognata è la ricerca della congiunzione naturale dei due oceani che bagnano la costa del Guatemala, ossia l'Atlantico e il Pacifico. Il terzo blocco ci descrive la figura del Ladrone e l'ultimo è rappresentato dalla vicenda della ragazza « india » Trinis.

In queste quattro parti possono isolarsi temi specifici e momenti emblematici del discorso.

Problematica e quindi aperta alla discussione ci appare la preferenza per la guerra fondata sulla magia, di cui sono promotori i sacerdoti. Forse con questo Asturias ha voluto giustificare la scon-

<sup>1</sup> Cfr. la nostra scheda bibliografica, dedicata a tutte le traduzioni italiane precedenti dell'opera di Asturias, in AION Sezione Romanza, XIV, 1.

fitta « maya » o ha voluto mostrare il popolo « indio » più coerente con se stesso e con la propria struttura ancestrale.

A proposito del piccolo gruppo di spagnoli, descrittoci con ricchezza di particolari, notiamo che l'Autore lascia intendere che essi non erano arrivati in Guatemala, e nell'America Latina tutta, per conquistare nuove terre alla Corona di Spagna, bensì quasi esclusivamente perché attratti dalla sete dell'oro.

Nella figura-simbolo, poi, che dà il titolo al lavoro, risiede una grande ambiguità del testo: il Ladrone raffigura la Spagna, i « Gringos » o i « Señores Presidentes » del mondo romanzesco di Asturias?

Meno problematico, ma letterariamente efficace, è il personaggio-Trinis in cui pare rispecchiarsi tutto l'ambiente (quanto idealizzato?) del Guatemala asturiano: e — forse — l'affannosa ricerca della ragazza « india », che Lorenzo Ladrada compie nell'ultima parte del romanzo, altro non è che la ricerca attuale di un vivere migliore, in un'ansia e in un malessere propri di tutta l'Iberoamerica.

Il romanzo, circonfuso di un alone mitico (che è la costante fissa di tutti i romanzi asturiani) presenta anch'esso, come del resto tutti gli altri lavori dello scrittore guatemalteco, i problemi sociali che trovano lo sbocco in aspre proteste contro gli spagnoli, contro la colonizzazione, i cercatori d'oro, la « codicia » e la violenza.

Asturias, con *Il Ladrone*, ha voluto sciogliere un canto funebre alla resistenza « maya »; e servendosi della metafora romanzesca ha presentato personaggi che riflettono direttamente la propria ideologia sulla vita e sulla morte.

G. G.

José María Gironella, *Condenados a vivir* (2 voll.). Barcellona, Planeta, 1971, pp. 351 e 395.

Con questo romanzo, vincitore dell'ultimo Premio Planeta, Gironella è tornato alla narrativa dopo alcuni libri di viaggi e raccolte di articoli vari. Come in precedenti noti romanzi (apprendiamo, fra l'altro, che sta per completare la tetralogia iniziata con *Los Cipreses crean en Dios*) è attratto dai problemi del dopoguerra: infatti l'azione di *Condenados a vivir* comincia con l'arrivo a Barcellona delle truppe nazionali e si sviluppa in quattro parti fino al 1967. Si tratta, pertanto, di un periodo piuttosto lungo e difficile, nel quale le vicende internazionali sono viste nei modi più diversi, secondo l'ideologia dei singoli personaggi.

Fin dalle prime pagine — benché in poche righe — l'a. ci presenta i contrasti fra il Sud ed il Nord, emblematicamente rappresentati dall'Andalusia e dalla Catalogna, nella cui capitale Julián Vega decide di stabilirsi e cooperare, così, alla rinascita della nazione, mosso dall'ideale di una « España mejor » in cui crede ciecamente e che, come architetto, intende realizzare nella ricostruzione della città. Intorno a lui si muovono numerose figure non meno importanti, prima fra tutte quella di Rogelio Ventura, l'imprenditore edile che incarna perfettamente il tipo d'uomo che viene dal niente e che, attraverso vari mestieri, giunge fino a occupare un posto importante nella società. Poi ci sono il banchiere, l'agente pubblicitario, l'avvocato senza scrupoli, il medico, altri professionisti con le proprie famiglie: tutti personaggi bene ritratti fisicamente e psicologicamente, in primo luogo Margot, la moglie dell'architetto.

Benché abbia centrato l'azione di *Condenados a vivir* su una borghesia in continua ascesa, esponendone con brutale sincerità alcuni aspetti negativi, Gironella non trascura i problemi della classe operaia, particolarmente gravi durante gli anni dell'isolamento politico della Spagna.

I problemi politici, religiosi, morali e sociali, presenti in tutto il romanzo, acquistano un'importanza rilevante, soprattutto nel secondo volume, grazie all'attuazione dei «figli». Dopo aver studiato in collegi di lusso, ed essendo quindi privi di qualsiasi conoscenza della vita che vada oltre i confini delle proprie case, questi giovani scoprono all'improvviso un mondo nuovo e cominciano a notarsi le divergenze familiari. A questo punto appare molto interessante la figura del Padre Saumells, il quale, rifiutando una «religión fetichista [...] basada en procesiones, jubileos, indulgencias...» (II, p. 62), le cui gerarchie si sono alleate con i vincitori, compie la propria missione, umilmente e tenacemente, a contatto diretto con i più bisognosi, all'inizio in aperto contrasto con i superiori e inoltre senza la sperata adesione delle stesse classi inferiori. Solo i giovani più preparati condividono queste iniziative, ma l'assenteismo o addirittura l'ostilità dei coetanei del Padre Saumells — arrivato al sacerdozio perché «decepcionado de muchas cosas» dopo aver partecipato alla guerra ed aver rinunciato alla propria professione — finirà per allontanarli da tali attività umanitarie.

L'abisso «generazionale» diventa sempre più profondo e dopo un periodo di compromesso — ribellione da un lato e accettazione degli agi della casa paterna dall'altro — alcuni giovani andranno a vivere per conto proprio ancor prima di ultimare gli studi, mantenendosi con il loro lavoro. Nel complesso delle loro nuove esperienze non manca quella della droga, su cui l'a. si sofferma affidandosi a documenti scientifici per descrivere il «viaggio» di un protagonista.

Quasi tacendo le ragioni a monte, in Gironella alla base della ribellione dei giovani appaiono la disgregazione morale, se non effettiva, del nucleo familiare, l'educazione affidata pressoché esclusivamente a scuole private, l'affievolimento del sentimento religioso o comunque di un ideale, l'imitazione di mode straniere, la necessità di scegliere da soli e di affermarsi in campi diversi da quelli paterni — magari anche per sbagliare —.

Come se l'a. si riprometta di tornare sull'argomento, *Condenados a vivir*, un quadro molto realista della vita attuale in una Barcellona in continua espansione, non ha un epilogo effettivo: i vari personaggi sono lasciati alle prese con le proprie preoccupazioni e le proprie illusioni, i dubbi e le speranze in un mondo migliore.

F. L.

P. Vázquez Cuesta y M. A. Mendes da Luz, *Gramática portuguesa*. Tercera edición corregida y aumentada por P. Vázquez Cuesta, Madrid, Editorial Gredos, 1971. Tomos I e II, pp. 403, 413.

Otto anni «dedicados intensamente al aprendizaje y la enseñanza de la Filología Románica (...) Dos congresos de Lingüística celebrados en el espacio de siete meses en la hospitalaria Rumanía», le molte recensioni alla seconda edizione (anche in AION-SR. VII, 1 1965), e soprattutto i consigli di L. F. Lindley Cintra hanno provocato, afferma la curatrice, notevoli mutamenti a questo noto e benemerito manuale di lingua portoghese.

In effetti, molti testi specifici hanno visto la luce nello spazio intercorso fra le due edizioni, e altri, prima ignorati, sono stati segnalati alla studiosa, che ha utilizzato il materiale arricchendo gli elenchi bibliografici a conclusione dei singoli capitoli, e in parte rivedendo alcuni punti-chiave della trattazione.

E appunto in questa revisione dei contenuti si mostrano con più evidenza le molte qualità e i precisi limiti della *Gramática*, legata ai modelli tradizionali nella disposizione e nell'esposizione dei fatti linguistici, e pertanto chiusa talvolta a nuove visioni teoriche.

Fra i problemi rimasti estranei al testo ricordiamo ad esempio quello che riguarda il concetto (e la scelta) di una *língua-padrão* (discusso ultimamente anche nel I Simposio luso-brasiliano sulla lingua portoghese contemporanea, di cui si vedano gli *Actas*, Coimbra 1968), e l'altro che si riferisce ai non meno attuali dibattiti sulla distinzione tra *dialectos* e *falares* (cf. C. Cunha, *Gramática do português contemporâneo*, Belo Horizonte 1970 e, in diversa prospettiva, L. F. Lindley Cintra, *Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses*, in «Boletim de Filologia» XXII, 1964-71) e sulla bipolarità tendenziale di unità/varietà che caratterizza il discorso per il portoghese d'America nei confronti della matrice europea (cf. C. Cunha, *Língua portuguesa e realidade brasileira*, Rio 1968).

Nondimeno gli aggiornamenti sono tutt'altro che trascurabili: è molto mutata la terminologia specifica, soprattutto per quanto riguarda i dialetti, e, sempre nel campo dialettologico, si fornisce ora una ricca esposizione delle diverse soluzioni proposte per una classificazione nell'area del portoghese d'Europa (ne resta solo fuori il già citato lavoro del Cintra, uscito troppo tardi). Inoltre, il gallego è stato inserito nella trattazione come parte funzionale della lingua portoghese (cf. pp. 84-127), è stato concesso un certo spazio, nell'esposizione delle lingue « letterarie », alle manifestazioni culturali contemporanee (con alcuni nomi indicativi, dal Torga a Graciliano Ramos, da Aquilino a Jorge Amado), e soprattutto è stato diversamente articolato il quadro che riassume la distribuzione geografica del portoghese nel mondo. Per esemplificare, ricordiamo che nell'edizione del '61 la lingua portoghese era distinta nei tre filoni di « uso letterario, corrente e regionale », mentre ora la Vázquez Cuesta più soddisfacentemente divide l'area linguistica in « Tipos de lenguaje literario; Normas cultas habladas; Tipos de lenguaje popular; Variedades dialectales; Dialectos criollos ».

E. M. R.

## CONGRESSI

Nel corrente anno 1972 si sono tenuti o si terranno, fra gli altri, i seguenti congressi:

— Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita, Madrid - Guadalajara - Hita, 21-24 giugno. Organizzato dall'Instituto de Cultura Hispánica, Avda. de los Reyes Católicos, Madrid-3.

— XI<sup>o</sup> Congrès International des Sciences Onomastiques, Sofia, 28 giugno - 4 luglio. Secrétariat du Comité d'Organisation, Rue Moskovska 27 B, Sofia.

— XII<sup>o</sup> Congrès International de la F. I. L. L. M. (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes), Cambridge, 20 - 26 agosto. The Congress Secretary, XIIth International F. I. L. L. M. Congress, Faculty of Modern and Medieval Languages, Sidgwick Av., Cambridge, CB3 DA.

— Coloquio y II<sup>a</sup> Asamblea General de la Asociación Europea de Profesores de Español, Neuchâtel, 28 agosto - 2 settembre. Organizzato dall'Instituto de Cultura Hispánica, Avda. de los Reyes Católicos, Madrid-3.

— XI Congresso Internazionale dei Linguisti, Bologna, 28 agosto - 2 settembre. Segretariato del Congresso, Istituto di Glottologia, Via Zamboni 38, 40126 Bologna.

— IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona, Napoli, settembre (data non ancora fissata). Organizzato dalla « Società Napoletana di Storia Patria », Napoli.

— Congresso Internazionale sulla « Età del Vicereame », Bari, 7-10 ottobre. Organizzato dalla Società di Storia Patria per la Puglia, Palazzo dell'Ateneo, 70100 Bari.

— XI Convegno di Studi dell'Istituto Culturale Italo-Tedesco in Alto Adige, sul tema «L'influenza del Rinascimento italiano nella cultura di lingua tedesca e in rapporto al mondo culturale europeo», Merano, 9-14 ottobre. Segretariato del Congresso, Via Cassa di Risparmio, 20, 39012 Merano.

— Congrès de la Société Française de Littérature Comparée, Strasbourg, 11-15 ottobre. Organizzato dall'Institut de Littérature Générale et Comparée, rue du Soleil 25, 67 Strasbourg.

— Simposio sobre la Novelística Hispánica Moderna, Toronto, 27-28 ottobre. Segreteria presso il Department of Italian and Hispanic Studies, University of Toronto, Toronto 5, Ont.

## LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- Carlos Adam, *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. Advertencia preliminar por Juan Carlos Ghiano. La Plata, Universidad Nacional, 1968, pp. 247.
- Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País en el siglo XVIII*. San Sebastián, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 1971, pp. 31.
- Mercedes Agulló y Cobo, *Madrid en sus diarios*, IV, 1876-1890, por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Ordenación, clasificación y prólogo por ... Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 567.
- Ulysses Lins de Albuquerque, *Três ribeiras - Reminiscências do sertão*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XVI + 126.
- Fernando Alonso, *Urquia y el delta bonaerense*. Selección de ... La Plata, Cuadernos del Instituto de Literatura, N° 14, s. a., pp. 64.
- S. y J. Álvarez Quintero, *Malvaloca. Doña Clarines*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 148.
- , *Puebla de las mujeres y El genio alegre*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1970, pp. 135.
- Joana Lopes Alves, *A linguagem dos pescadores da Ericeia*. Lisboa, Junta Distrital 1965, pp. XI-258.
- Amadís de Gaula*. Edición y anotación por Edwin E. Place. Tomo I. Reimpresión, Aumentada. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. LV + 358.
- Genolino Amado, *O reino perdido (Histórias de um professor de História)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XII + 146.
- Gilberto Amado, *A chave de Salomão e outros escritos*. Introdução de Péricles Madureira de Pinho. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 4ª ed. 1971, pp. XLIX + 269.
- Almie de Andrade, *As duas faces do tempo*. Rio de Janeiro — São Paulo, Livraria José Olympio Editôra — Editôra da Universidade de São Paulo, 1971, pp. 650.
- Carlos Drummond de Andrade, *Seleção em prosa e verso* (organizada pelo autor — estudo e notas do Prof. Gilberto Mendonça Teles). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XXVIII + 225.
- , *Reunião — 10 livros de poesia*. Introdução de Antônio Houaiss. Id., id., 1971, pp. XXXIX + 280.

- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 143.
- , *Poema del Cid*. Según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal. La prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 273.
- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 162.
- S. G. Armistead e J. H. Silverman, *Exclamaciones turcas y otros rasgos orientales en el romancero judeo-español*. Estratto da «Sefarad», XXX (1970), pp. 177-193.
- , *The Judeo-Spanish Ballad Chapbook*. Estratto da «Hispanic Review», vol. 38, N° 5, novembre 1970, pp. 47-55.
- Carlos Arniches, *El amigo Melquiades. La señorita de Trevélez*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954, pp. 145.
- Plínio Ayrosa, *Apontamentos para a Bibliografia da Língua tupi-guarani*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade, 2ª ed. revista e atualizada, 1954, pp. 261.
- M. C. D'Azevedo, *Comunicação - linguagem - automação*. Pôrto Alegre, Universidade Federal, 1970, pp. 105.
- Victor de Azevedo, *Manuel Prêto, «O herói de Guairá»*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971, pp. 108.
- Azorín, *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 166.
- , *De Granada a Castelar*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 145.
- , *La cabeza de Castilla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 149.
- , *España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 151.
- , *Espanoles en París*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 167.
- , *Con Cervantes*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 213.
- , *Don Juan*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 152.
- , *Visión de España*. Páginas escogidas por Erly Danieri. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 152.
- , *El escritor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 150.
- , *Lecturas españolas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 146.
- Enrique Badosa, *Arte poética 1955-1966*. Barcelona, Editorial Occitania, 1968, pp. 68.
- , *Historias en Venecia*. Barcelona, Plaza y Janés, 1971, pp. 155.
- Jaime Balmés, *El criterio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 262.
- Manuel Bandeira, *Seleção em prosa e verso*. Organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. 177.
- Giorgio Bàrberi Squarotti, *Discorso diretto sulla critica*. Estratto da «L'Approdo Letterario», n. 52, 1970, pp. 32.
- , *L'orazione del Conte Ugolino*. Estratto da «Lettere Italiane», XXIII (1971), 1, pp. 28.
- Vicente Barbieri, *Prosas dispersas*, a cura di Aurelia C. Garat e Ana María Lorenzo. La Plata, Universidad Nacional, 1970, pp. 305.
- Giuseppe Baretta, *Cartas de Portugal*. Traduzidas, prefaciadas e anotadas por Maria Eugénia de Montalvão Freitas Ponce de Leão. Estratto dalla «Revista da Universidade», Coimbra, XXI (1970), pp. 331-515.

- Rogelio Barufaldi, Rosa Boldoi, Eugenio Castelli, *Moyano, Di Benedetto, Cortazar*. Santa Fe, Editorial Colmegna, 1968, pp. 75.
- Miquel Batllori, *Catalunya a l'època moderna. Recerques d'història cultural i religiosa*. A cura de Josep M. Benítez e Riera. Barcelona, Edicions 62, 1971, pp. 504.
- Gustavo Adolfo Bécquer, *Libro de los gorriones*. Edición facsímil. *Introducción sinfónica — La mujer de piedra — Rimas*. Nota preliminar y transcripción de los textos en prosa, Guillermo Guastavino Gallent. Estudio y transcripción de las Rimas, Rafael de Balbín y Antonio Roldán. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, pp. 108 più l'edizione fac-simile.
- Andrés Bello, *Textos y mensajes de gobierno* (vol. XVI delle *Obras completas*). Caracas, Ministerio de Educación, 1964, pp. XCIV + 699.
- , *Derecho Internacional*, III e IV (voll. XXI e XXII delle *Obras completas*). Id., id., 1969, pp. CCCIII + 264 e 534.
- Geraldo Bessa Victor, *Poèmes Africains*, choisis, traduits et présentés par Gaston-Henry Aufrère. Braga, Editora Pax, 1967, pp. 99.
- , *Quinjango no folclore angolense*. ivi, ivi, 1970, pp. 85.
- M. C. Bianchini, G. B. De Cesare, D. Ferro e C. Romero, *Repertorio Bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle biblioteche veneziane*. Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1970, pp. XIII + 408.
- Emilio Bigi, *Il dramma pastorale del Cinquecento*. Estratto dagli *Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 101-120.
- José Antonio G. Blázquez, *Fiesta en el polvo*. Barcelona, Plaza y Janés, 1971, pp. 262.
- Manuel de Paiva Boléo, *Linguistique, Géographie et Unités Dialectales Subjectives au Portugal*. Estratto da *Acte de Celui De-Al XII-Lea Congres International de Lingvistica si Filologie Romanica*, II. Bucarest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971, pp. 323-342.
- J.-P. Borel, *¿Le gusta España?* La Tour de Peilz, Editions Delta, s.d., pp. 66.
- Umberto Bosco, *Cammino di Pirandello*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, pp. 18.
- Pero de Botelho, *Poética-Ontologia da obra de arte*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 123.
- Eduardo Brazão, *Relações diplomáticas de Portugal com a Santa Sé — A morte de Pio IX e a preparação dum novo pontificado*. Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1971, pp. 341.
- Frère Claude de Bronseval, *Peregrinatio Hispanica. 1531-1533. Voyage de Dom Edme de Saulieu, Abbé de Clairveaux, en Espagne et au Portugal*. Avant-propos de M. Bataillon. Introduction, traduction et notes par Dom Maur Cocheril. (2 Voll.). Paris, Publications du Centre Culturel Portugais, 1970, pp. 852 e tavv. f. t.
- Dieter Bross, *Epistolario de Rufino José Cuervo y Hugo Schuchardt*. Edición, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968, pp. VII + 289.
- Victor Buescu, *Un mito rumano en la literatura portuguesa*. Salamanca, Publicaciones de la Asociación Hispánico-Rumana, 1971, pp. 37 e 6 tavole f. t.

- Fernán Caballero, *La gaviota*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 230.
- Juan Antonio Cabeza, «Clarín». *El provinciano universal*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 229.
- Luis Cajão, *Torre de Vigia*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1967, pp. 179.
- Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza. La dama duende*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 168.
- , *El mágico prodigioso. Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 193.
- , *La devoción de la cruz. El gran teatro del mundo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 147.
- , *No hay burlas con el amor. El médico de su honra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 232.
- , *El alcalde de Zalamea. La vida es sueño*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 217.
- , *En la vida todo es verdad y todo es mentira*. Edited by Don William Cruickshank. London, Tamesis Books Ltd., 1971, pp. CXXXIX + 255.
- Vasco Callixto, *As rodas da Capital*. Lisboa, Junta Distrital 1967, pp. 140.
- Manuel Calvo Hernando, *Ciencia española actual*. Madrid, Servicio Informativo Español, 1970, pp. 205.
- Joaquín Calvo Sotelo, *La visita que no tocó el timbre. Nuestros Ángeles*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1956, pp. 146.
- José Camón Aznar, *El arte desde su esencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 163.
- Ramón de Campoamor, *Doloras. Cantares. Los pequeños poemas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 159.
- Cora Cané, *Luis Cané y Mercedes*, Selección y notas de ... La Plata, Instituto de Literatura de la Provincia de Buenos Aires, 1970, pp. 63.
- Agostinho Caramelo, *Fabricantes de Infernos. Romance-Documento*. Moçambique. Vila do Conde, 1970, pp. 541.
- Barry Carr, *The Peculiarities Of The Mexican North, 1880-1928: An Essay In Interpretation*. Glasgow, University, Occasional Papers N° 4, 1971, pp. 21.
- Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesie. I. Sonetti*. Introduzione, Testo, Traduzione e Commento a cura di Fiorenza Randelli Romano. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1971, pp. 223.
- Ludolfo Cartusiano, *O livro de Vita Christi em lingoagem português*. Edição facsimilar e crítica do incunábulo de 1495 cotejado com os apógrafos por Augusto Magne, S. J., vol. II. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1968, pp. 568.
- José Cândido de Carvalho, *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XVII + 139.
- José Gonçalo Herculano de Carvalho, *Parecer sobre o projecto do sistema escolar*. Sá da Bandeira, Universidade de Luanda, 1971, pp. 38.
- Julio Casares, *Crítica profana. Valle-Inclán. «Azorín», Ricardo León*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 227.
- Alfredo Casey, *Alejandro de Isusi y Chascomus*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Instituto de Literatura de la Provincia de Buenos Aires, 1970 pp. 69.

- Alejandro Casona, *El caballero de las espuelas de oro. Retablo jovial*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 207.
- Engenio Castelli, *Para una caracterización de la nueva narrativa hispanoamericana*. Santa Fe, Dirección General de Cultura de la Provincia, s.a., pp. 25.
- Eugenio Castelli, Rogelio Barufaldi, *Estructura mítica e interioridad de «Don Segundo Sombra»*. Santa Fe, Editorial Colmegna, 1968, pp. 51.
- José Aderaldo Castello, *O movimento academicista no Brasil 1641-1820/22*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, vol. I, t. 3, 1970, pp. 402; vol. I, t. 4, 1971, pp. 266; vol. I, T. 5, 1971, pp. 378.
- Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963, pp. 246.
- José María Castroviejo, *Álvaro Cunqueiro. Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 158.
- Tiziana Cavadini-Canonica, *Le Lettere di Scipione Maffei e la Bibliothèque Itallique*. Lugano-Friburgo, 1970, pp. 200.
- Gabriel Celaya, *Cien poemas de un amor*. Antología. Barcelona, Plaza y Janés, S. A., 1971, pp. 176.
- Cervantes, *Two Novelas ejemplares, La gitanilla, La ilustre fregona*, a cura di Jennifer Lowe. London, Grant & Cutler Ltd., 1971, pp. 80.
- Rafael Chaves Fernández, *El juego en la educación física*. Madrid, Doncel, 1966, pp. 160.
- Gianrenzo P. Clivio, *Analogic Levelling of the Perfect in Piedmontese*. Estratto da «Romance Notes», XI (1969), 2, pp. 5.
- , *Brevi prose in volgare piemontese del Quattrocento: i «Testi Carmagnolesi»*. Estratto da *Essays in honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1970, pp. 53-64.
- , *The «Volgare» in Piedmont from the Middel Ages to the End of the Sixteenth Century*. Estratto da «Romanische Forschungen», Frankfurt a. M., 82, Band (1970), Heft 1/2, pp. 65-93.
- , *Osservazioni sulla varietà rustica del piemontese settecentesco*. Estratto da *El nodar onorà, commedia piemontese-italiana del secondo Settecento*. Torino, Centro Studi Piemontesi, 1970, pp. 16.
- , *The Pronunciation of Italian in Piedmont*. Estratto dagli *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, Bucarest, Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1970, pp. 275-280.
- , *Aspetti della poesia satirica popolare in Piemonte*. Estratto da «Forum Italicum», V, 1 (marzo 1971), pp. 33-42.
- , *Denominazioni franco-provenzali e piemontesi della «puzzola» (mustela putorius L.)*. Estratto da «Romance Notes», XII, 2 (1971), pp. 6.
- Nelly Novaes Coelho, *Três momentos poéticos*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 163.
- Leonard Cohen, *Poemas escogidos*. Versión de Jorge Ferrer-Vidal. Barcelona, Plaza y Janés, 1972, pp. 189.
- Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes del Almirante. Y su testamento*. Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 221.
- Yvan Comeau, *Georges Duhamel et la possession du monde jusqu'à la chronique des Pasquier*. Montreal, Canada, Lidec, 1970, pp. 293.



- Salvatore Comes, *Chiaroscuro di un mito. Note sulla letteratura garibaldina*. Roma, Casa Editrice Colombo, 1972, pp. 215.
- José Farinha da Conceição, *A evolução da geodesia e a ocupação geodésica do ultramar português em África*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1970, pp. 86.
- João Luís Afonso Condado, *Micropedologia de alguns dos mais representativos solos de Angola*. Lisboa, Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, 1969, pp. 142.
- Carmen Conde, *Once grandes poetisas americanas hispanas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, pp. 656.
- Mariazinha Congílio, *Branco e preto*. Palermo-São Paulo, Editora Palma, 1968, pp. 92.
- , *Nem a favor nem contra muito pelo contrário*. id., id., 1971, pp. 125.
- Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Ensayo de estética realista*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1967, pp. 298.
- Leopoldo Cortezoso, *La feria de los milagros*. Alicante, Ayuntamiento, 1970, pp. 369.
- Heinán Cortés, *Cartas de Relación de la conquista de México*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 300.
- Odylo Costa, filho, *Cantiga Incompleta*. Prefácio de Heráclio Sælles. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1971, pp. XXIII + 153.
- Mechthild Crombach, 'Bocados de oro'. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1971, pp. 204.
- Hélio Damante, *Nova Paulística*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971, pp. 143.
- Alcides Degiuseppe, *Hudson en Quilmes y Chascomus*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Cuadernos del Instituto de Literatura N° 8, 1971, pp. 93.
- Cyrus C. de Coster, *Bibliografía crítica de Juan Válera*. Madrid, C. S. I. C., 1970, pp. 182.
- Carmen de la Fuente, *Ramón López Velarde — Su mundo intelectual y afectivo*. México D. F., Federación Editorial Mexicana, 1971, pp. 122.
- Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*. Trad. de Enrique Sordo. Barcelona, Editorial Lumen, 1971, pp. 205.
- , *La Sera nello specchio*. Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1971, pp. 121.
- Raffaella Del Pezzo, *I giuramenti di Strasburgo*. Estratto da « Annali » (1970), Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 125-135.
- A. D. Deyermont, *The Middle Ages. A Literary History of Spain*. London, Ernest Benn Limited, 1971, pp. XIX + 244.
- Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 636.
- Guillermo Díaz-Plaja, *Hacia un concepto de la literatura española. (Ensayos elegidos 1931-1941)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 159.
- , *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 224.
- , *Poesía en 30 años (1941-1971)*. Prólogo de Juan Bautista Beltrán. Barcelona, Plaza y Janés, 1972, pp. 333.

- Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, fasc. 1. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, pp. XXXI + 151.
- Salvatore di Giacomo, *Le poesie*, a cura di Francesco Flora e Mario Vinciguerra. Milano, Mondadori, 1970, pp. 493.
- Reynaldo D'Onofrio, *Urrutia Artieda y Azul*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Cuadernos del Instituto de Literatura, N° 15, s.a., pp. 60.
- Salvatore D'Onofrio, *Os motivos da sátira romana*. Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968, pp. 161.
- Eugenio D'Ors, *El valle de Josafat*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 165.
- Aquilino Duque, *La linterna mágica*. Barcelona, Plaza y Janés, 1971, pp. 213.
- Alfonso Echánove Tuero, S. I., *La preparación intelectual del P. Andrés Marcos Burriel, S. I. (1731-1750)*. Madrid-Barcelona, C. S. I. C., 1971, pp. 327.
- Umberto Eco e Cesare Sughi, *Cent'anni dopo — Il ritorno dell'intreccio*, a cura di ... Almanacco Bompiani 1972. Milano, Bompiani, 1972, pp. 212.
- Rodrigo Emilio, *Paralelo 26 S às audições do Indico*. Lisboa, Agencia-Geral do Ultramar, 1971, pp. 97.
- Erasmo, *Elenquiridion Manual del caballero cristiano*, edición de Dámaso Alonso, prólogo de Marcel Bataillon, y *La paráclisis o Exhortación al estudio de las letras divinas*, edición y prólogo de Dámaso Alonso (Traducciones españolas del siglo XVI). Reimpresión facsimilar. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 536.
- Concha Espina, *Altar mayor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 217.
- Ch. Estermann, *Beitrag zur Geschichte der Erforschung von Land und Leuten des unteren Kunene*. Estratto da *Ethnological and Linguistic Studies in Honour of N. J. van Warmelo*. Pretoria, Department of Bantu Administration and Development, 1969, pp. 63-80.
- José Fonseca Fernandes, *Nudo sprovveduto — Racconti Paulistani*. Versione italiana di Salvator D'Anna. Palermo — São Paulo, Editora Palma — Renzo Mazzone Editore, 1971, pp. 155.
- Manuel Fernández Areal, *La Ley de Prensa, a debate*. Barcelona, Plaza y Janés, S. A., 1971, pp. 359.
- José Fernández Casares, *Cuando Alicante pudo haber sido otro Gibraltar*. Alicante, Ayuntamiento, 1971, pp. 229.
- W. Fernández Flórez, *Las siete columnas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 227.
- Antonio Fernández García, *El abastecimiento de Madrid en el reinado de Isabel II*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 241.
- Roberto Fernández Retamar, *Poesía conversazionale*. Postfazione e traduzione di Gianni Toti. Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969, pp. 123.
- , *L'isola recuperata*. Introduzione, versione e note di Silvio Bertocci. Parma, Guanda Editore, 1970, pp. 171.
- Jorge Gomes Ferreira, *Poesia - III*. Lisboa, Portugália Editora, 1971, pp. 286.
- , *Poesia - IV*. ivi, ivi, 1971, pp. 290.
- Virgílio Ferreira, *Nítido nulo*. Lisboa, Portugália Editora Ltda., 1971, pp. 316.
- Manuel Ferrer, *Borges y la nada*. London, Tamesis Books Limited, 1971, pp. 201.
- Jorge Ferrer-Vidal, *Sábado, esperanza...* Barcelona, Plaza y Janés, 1972, pp. 284.
- Luigi Firpo, *Medicina medievale — Testi dell'alto medioevo*. A cura di ..... Torino, U. T. E. T., 1972, pp. 204.
- Almeida Fischer, *O rosto perdido*. Brasília, Ebrasa Editora, 1970, pp. 155.

- , *Léxico del cuerpo humano en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1969, pp. 314.
- Luis Flórez, *Léxico de la casa popular urbana en Bolívar, Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1962, pp. 175.
- , *El español hablado en Santander*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. 383.
- Amando Fontes, *Os Corumbas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra e Instituto Nacional do Livro, 9ª ed. 1971, pp. XVI + 172.
- Gaetano Foresta, *Miguel de Unamuno: comentario sobre Mazzini*. Estratto da « Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno », XXI (1971), pp. 5-17.
- Claude-Henri Frêches, *Le Personnage d'Inês de Castro Chez Ferreira, Vélez de Guevara et Montherlant*. Estratto da « Arquivos do Centro Cultural Português », Paris, III (1971), pp. 253-271.
- , *La Nouveauté au Portugal de 1715 a 1723*. Estratto da « La Régence », s. l., s.d., pp. 142-149.
- Gilberto Freyre, *Seleção para jovens*, organizada pelo autor com a colaboração de Maria Elisa Dias Collier. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XII + 163.
- , *Dona Sinhá e o filho padre*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed., 1971, pp. XXXII + 162.
- Augusto Fresneau Saorin, *Archivo Municipal de Alicante. Índice general y de remisiones*. Alicante, Publicaciones del Fondo Editorial del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 1971, pp. 65.
- Guillem Frontera, *Los carniceros*. Barcelona, Plaza y Janés, S. A., 1971, pp. 240.
- Lélia Coelho Frota, *Poesia lembrada*. Nota de Henriqueta Lisboa. Poesia de Cecília Meireles. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. 217.
- Joseph G. Fucilla, *Semantic Meanings of « Cielo » in Spanish Golden Age Drama*. Estratto da « Annali de Ca' Foscari », VIII (1969), 2, pp. 12-40.
- , *Un manipolo di lettere inedite del Voltaire*. Estratto da « Rivista di Letterature Moderne e Compare », XXIII (1970), 3, pp. 168-175.
- , *Seven Unedited Letters by Silvio Pellico*. Estratto da « Kentucky Romance Quarterly », s.a., pp. 289-299.
- Luis Ricardo Furlan, *Elias Carpena y el pago de la matanza*. La Plata, Ministerio de Educación, 1971, pp. 103.
- A. Gallego Morell, *Estudios y textos ganivetianos*. Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. XVI + 214.
- Ángel Ganivet, *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 181.
- Amílcar E. Ganuza, *Ernesto D. Marrone y Chivilcoy*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Cuadernos del Instituto de Literatura, N° 13, 1971, pp. 71.
- Carlos Alberto García, *Do Cabo Sta. Catarina à Serra Parta — A prospeção da costa de Angola 1482-1854*. (Luanda), Edições C. I. T. A., 1971, pp. 90.
- Salvador García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*. Berkeley, University of California Press, 1971, pp. XIII + 206.
- Carlos García Gual, *El sistema diatéctico en el verbo griego*. Madrid, C. S. I. C., 1970, pp. XIX + 113.

- José García López, *Sacrificio y sacerdocio en las religiones micénica y homérica*. Madrid, C. S. I. C., 1970, pp. XI + 120.
- Federico García Lorca, *Granada, paraíso cerrado, y otras páginas granadinas*. Edición, introducción y notas de Enrique Martínez López. Granada, Miguel Sánchez Editor, 1971, pp. 336.
- José García Oro, O. F. M., *Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. XIV + 446.
- F. García Pavón, *Textos y escenarios*. Barcelona, Plaza y Janés, 1971, pp. 275.
- Carlos García Prada, *Poetas Modernistas Hispanoamericanos*. Antología. 2ª ed. revisada y aumentada. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1968, pp. 422.
- Mary Gaylord Randel, *The Historical Prose of Fernando de Herrera*. London, Tamesis Books Limited, 1971, pp. 206.
- Rita Geada, *Cuando cantas las pisadas*. Buenos Aires, Editorial Américalee, 1967, pp. 125.
- , *Mascarada*. Barcelona, Carabela, 1970, pp. 56.
- Giovanni Getto, *Manzoni europeo*. Milano, U. Mursia e C., 1971, pp. 411.
- Alberto M. Ghisalberti, *Vecchi libri, vecchi amici*. Estratto da « Rassegna Storica del Risorgimento », LVII (1971), III, pp. 440-454.
- Wilhelm Giese, *Los pueblos románicos y su cultura popular. Guía etnográfico-folclórica*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1962, pp. 458.
- Ginés de Albareda, *Presencia. Sonetos*. Madrid, Diana, 1970, pp. 143.
- Nigel Glendinning, *A Literary History of Spain — The Eighteenth Century*. London — New York, Ernest Benn Ltd. e Barnes & Noble Inc., 1972, pp. XV + 160.
- Eugênio Gomes, *Literatura popular em verso* — Catálogo, a cura di ..., t. I. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1962, pp. XVI + 397.
- Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a las golondrinas. Cartas a mí mismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 225.
- , *Quevedo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 234.
- , *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 216.
- Alfredo Gómez Gil, « Cerebros » españoles en U. S. A. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 296.
- Mariazinha Gongilio, *Nem a favor nem contra: muito pelo contrário* — Crônicas. Palermo - São Paulo, Renzo Mazzone Editore, 1971, pp. 125.
- Pedro González de Mendoza, *El Concilio de Trento*. Buenos Aires - México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1947, pp. 75-152.
- Fernando González-Urizar, *Los Signos del Cielo*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pp. 92.
- Baltasar Gracián, *El crítico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 410.
- Mario Grande, *Miguel de Unamuno y Jugo, alumno de bachillerato (1875-1880)*. Estratto da « Estudios de Deusto », Bilbao XVIII (1970), 39-41, pp. 481-486.
- Saverio Guida, *Sulle « Fonti » della « Tavola Rotonda »*. Estratto dal volume *Umanità e Storia* — Scritti in onore di Adelchi Attisani, s.l., s.a., pp. 27.
- João Guimarães Rosa, *Ave palavra*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1970, pp. 274.
- Palmira Gusmeroli Duca, *Inventario dei toponimi valtellinesi e valchiavennaschi. Territorio comunale di Talamona*. Tirano, Società Storica Valtellinese, 1971 pp. 23.

- Zenaida Gutiérrez-Vega, *El mundo de los personajes en « La Voragine » de Rivera*. Estratto da « Revista de Estudios Hispánicos », V (1971), 2, pp. 131-146.
- Helmut A. Hatzfeld, *Analisi e interpretazioni stilistiche*. Bari, Adriatica Editrice, 1971, pp. 397.
- Guillermo Hernández de Alba, *Epistolario de Rufino José Cuervo con Luis María Lleras y otros amigos y familiares*. Edición, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1969, pp. 398.
- Félix Herrero Salgado, *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 742.
- Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antônio Cândido. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra e Instituto Nacional do Livro — MEC, 6ª ed. 1971, pp. XXII + 155.
- Ted Hughes, *Antología poética. Versión de Jesús Pardo*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1971, pp. 247.
- Waldemar Iglesias Fernandes, *82 Estórias populares colhidas em Piracicaba*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 156.
- Dominique-Jacques Jalabert, *Documents des Archives Communales de Grenoble. Concernant la Légion Portugaise (1808-1814)*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1969, pp. 51 e tavv. f. t.
- Armando Martins Janeira, *The Epic and the Tragic Sense of Life in Japanese Literature — A Comparative Essay on Japanese and Western Culture*. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, Charles E. Tuttle Company, 1969, pp. 50.
- , *O impacto português sobre a civilização japonesa*. Lisboa, Academia das Ciências, 1970, pp. 59.
- Luis Jardim, *Aventuras do menino Chico de Assis (Inspirado na vida de S. Francisco de Assis)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. 86.
- , *Mara Perigosa*. Id, id., 3ª ed. 1971, pp. XVI + 212.
- Juan de Jáuregui, *Aminta*. Traducido de Torquato Tasso. Edición de Joaquín de Arce. Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 127.
- Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936 — Antología*. Barcelona, Plaza & Janés, 1972, pp. 417.
- R. O. Jones, *The Golden Age: Prose and Poetry. A Literary History of Spain*. London, Ernest Benn Limited, 1971, pp. XII + 233.
- Héctor René Lafleur, *Pérez Zelaschi y la provincia de Buenos Aires*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Ministerio de Educación, 1971, pp. 109.
- Pedro Laín Entralgo, *Gregorio Marañón. Vida, obra y persona*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 220.
- Francis J. D. Lambert, *Planning for Administrative Reform in Latin America: the Argentine and Brazilian Cases*. Glasgow, University, Occasional Papers N° 3, 1971, pp. 16.
- Amancio Landin Carrasco, *Mourelle de la Rua — Explorador del Pacífico*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pp. 363.
- Mariano José de Larra, *Artículos de costumbres*. Antología dispuesta y prologada por Azorín. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 170.
- Ascendino Leite, *A viúva branca*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 3ª ed. 1972, pp. 239.
- Adelina de Cerqueira Leite, *Refrações*. Palermo - São Paulo, E.I.I.a., 1969, pp. 126.

- Alberto de Lemos, *Nótulas históricas*. Luanda, Edição do Fundo de Turismo e Publicidade, 1969, pp. 244.
- Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 384.
- Fray Luis de León, *La perfecta casada*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 152.
- Alceu Amoroso Lima, *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XVIII + 317.
- Elisa Lispector, *No Exílio*. Romance, 2ª ed. Brasília, Editôra de Brasília e Instituto Nacional do Livro, 1971, pp. 196.
- António da Costa Lopes, *Martin de Giuzo, jogral português*. Braga, 1963, 2ª edição revista e aumentada, pp. 25.
- Octacílio de Carvalho Lopes, *« Appassionata » (Os amores de Beethoven)*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 66.
- Gian Pietro Lucini, *Il Verso Libero-Proposta*. Antologia e saggio introduttivo a cura di Marta Bruscia. Urbino, Argalia Editore, Pubblicazioni dell'Università di Urbino, serie di Lettere e Filosofia, vol. XXX, 1971, pp. 218.
- Jorge Manrique, *Obra completa*. Dirigida y prologada por Augusto Cortina. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1970, pp. 144.
- Giacinto Manuppella, *Bibliografia degli scritti di Max Leopold Wagner*, a cura di ... Estratto dal « Boletim da Biblioteca da Universidade », Coimbra, XXIX (1970), pp. 149.
- Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 234.
- Clotilde Marghieri, *Il segno sul braccio*. Firenze, Vallecchi Editore, 2ª ed. 1970, pp. 208.
- Julián Marías, *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 220.
- Vicente Marrero, *Santiago Ramírez, O. P. — Su vida y su obra*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. XI + 336.
- Giovanna Marroni, *Afonso Fernández Cebolhilha e il suo minuscolo canzoniere*. Estratto da « Studi mediolatini e volgari », XVIII (1970), pp. 71-75.
- , *Sull'entità del canzoniere di Men Rodrigues Tenreiro*. Estratto da *Studi di Filologia Romanza* offerti a Silvio Pellegrini, Padova, Liviana Editrice, 1971, pp. 267-277.
- José Manuel Marroquín, *El moro*. Edición crítica por Fernando Antonio Martínez. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, pp. LIV + 366.
- Fernando Antonio Martínez, *Rufino José Cuervo*, estudio por ... Bibliografía por Rafael Torres Quintero. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, pp. 221.
- Frédéric Mauro, *Etudes Economiques sur l'Expansion Portugaise (1500-1900)*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1970, pp. 284 e tavv. f. t.
- Vicente Martínez Morellá, *Alicante desde « La Gloriosa » hasta la Restauración (1868-1874)*. Alicante, Ayuntamiento, 1972, pp. 256.
- Josep Mascarell i Gosp, *El meu poble, el bilinguisme e l'idioma espanyol*. Estratto dalla « Cronica de la VII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia », Valencia 1970, pp. 6.

- Jean-Michel Massa, *A juventude de Machado de Assis*. Trad. di Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira S. A., 1971, pp. 698.
- Angel Mazzei, *Etchebarne y La Magdalena*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1971, pp. 73.
- Donald McGrady, *Bibliografía sobre Jorge Isaacs*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, pp. 75.
- Harri Meier, *Ramón Menéndez Pidal und die Methoden der Sprachgeschichte*. Estratto da « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », Braunschweig, 205. Band, 120. Jahrgang, 6. Heft, pp. 418-430.
- , *Die Syntax der Objektspronomina in Jorge Amados « Jubiabá »*. Estratto da *Philologische Studien für Joseph M. Piel*. Carl Winter, Heidelberg, 1969, pp. 148-161.
- , *Das Baret*. Estratto da *Interpretation und Vergleich*, s.l., Erich Schmidt Verlag, 1972, pp. 246-252.
- , *Die emphatische Inversion im Französischen und die Übersetzer*. Estratto da « Interlinguistica », Tübingen, Max Niemeyer Verlag, s.a., pp. 483-495.
- Federigo Melis, *Di alcune figure di operatori economici fiorentini attivi nel Portogallo, nel XV secolo*. Estratto da *Fremde Kaufleute auf der Iberischen Halbinsel*, Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1970, pp. 56-73.
- Murilo Mendes, *Poesia libertá*, a cura di Ruggero Jacobbi. Milano, Edizioni Accademia, 1971, pp. 202.
- Franco Meregalli, *Manuel Azaña*. Estratto da « Annali di Ca' Foscari », VIII (1969), 2, pp. 49.
- Agustín Millares Carlo, *Contribuciones documentales a la historia de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 249.
- Jacinto Miquelarena, *Don Adolfo, el libertino*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948, pp. 147.
- Aurelio Miró Quesada S., *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pp. 517.
- Massaud Moisés, *Modernismo. Presença da literatura portuguesa*, V. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 2ª ed. revista e ampliada, 1971, pp. 409.
- , *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo, Editôra Cultrix, 1971, pp. 525.
- Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer. El condenado por desconfiado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 177.
- , *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 244.
- José Mondéjar, *El verbo andaluz — Formas y estructuras*. Madrid, C. S. I. C., 1970, pp. XV + 196 e 63 cartine.
- José Joaquín Montes Giraldo, *Dialectología y geografía lingüística — Notas de orientación*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970, pp. XII + 129.
- Monumenta Henricina*, vol. XI (1451-1454). Direção, organização e anotação crítica de António Joaquim Dias Dinis, O. F. M. Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1970, pp. XXIX + 444.

- Monumentos e edificios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, nn. 1-4 (1962-1963).
- Marcella Mortara, *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1970, pp. VIII + 209.
- Manuel Mujica Gallo, *Goya — Figura del torero*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pp. 114.
- Manuel Muñoz Cortés, *El valor humano de la literatura española*. Murcia, Universidad, 1971, pp. 31.
- Carlos Murciano, *Este claro silencio*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pp. 77.
- Jan Neruda, *Cuentos de la mala strana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 173.
- P. João Nogueira, S. J., *Socorro que de Moçambique foi a S. Lourenço contra o rei Arrenegado de Mombaça fortificado na ilha Massalagem sendo capitão-mor Roque Borges e vitória que do rei se alcançou este ano de 1635*. Poema épico. Introdução e notas de Manuel Barreto. Lourenço Marques, Edição do autor, 1971, pp. 106.
- Antonio de Pádua Nunes, *Tiradentes*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971, pp. 65.
- Héctor H. Orjuela, *Bibliografía de la poesía colombiana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, pp. XV + 486.
- Emilio Orozco, *Manierismo y barroco*. Salamanca, Ediciones Anaya S. A., 1970, pp. 204.
- José Ortega y Gasset, *Macedades*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 155.
- , *Estudios sobre el amor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 234.
- , *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 214.
- Blas de Otero, *País — Antología 1955-1970*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 158.
- Daniel-Henri Pageaux, *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*. Paris, Fundação Gulbenkian, 1971, pp. 242.
- Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 264.
- , *Riverita*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 230.
- Antonio Palermo, *Le due narrative di Matilde Serao*. Estratto da « Filologia e Letteratura », XVII (1971), 1, pp. 49-72.
- Angel Palomino, *El milagro turístico*. Barcelona, Plaza & Janés, 1972, pp. 293.
- Roberto Paoli, *Machado*. Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 123.
- Emilia Pardo Bazán, *El saludo de las brujas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 213.
- Richard Pattee, *África do Sul vizinha de Portugal*, vol. I. Lisboa, Junta de Investigações de Ultramar, 1971, pp. 654.
- Luis Paulafreitas, *Um homem fino (e outros contos)*. s.l. (ma Brasile), s.a., pp. 16.
- , *O novo inspetor (e outros contos)*. s.l. (ma Brasile), s.a., pp. 16.
- , *Foram em comissão e outros contos*. s.l. (ma Brasile), s.a., pp. 24.
- Cesare Pavese, *Antología poética*. Versión de José Agustín Goytisolo. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 158.
- José María Pemán, *Noche de levante en calma y Julieta y Romeo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 166.
- José María de Pereda, *De tal palo, tal astilla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 211.

- , *Peñas arriba*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 263.
- , *Sotileza*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 224.
- Peregrino Júnior, *Seleto*. Organización, apresentação e notas do professor Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra e Instituto Nacional do Livro, 1971, pp. XIII + 142.
- Martín Pérez de Ayala, *Discurso de la vida*. Buenos Aires, México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1947, pp. 73.
- Miguel Pérez Ferrero, *Algunos españoles*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1972, pp. 284.
- Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, a cura di J. E. Varey. London, Grant & Cutler Ltd., 1971, pp. 84.
- Rosa Pérez y Morandera, *Vicente Palmaroli*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 55.
- Stefan Pieczara, *Benito Pérez Galdós et l'Espagne de son temps (1868-1898)*. Poznan 1971, pp. 237.
- Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*. Versão para português actual de Maria Alberta Menéres. Lisboa, Edições Afródite, 1971, 2 voll., pp. 462 + XLI e 465-952 + LXVII-CXXXIII.
- Rafael Pombo, *Poesía inédita y olvidada*. Edición, introducción y notas por Héctor H. Orjuela. Bogotá, 1970, tt. 1 e 2, pp. XX + 683 e 679.
- Giovanni Pontiero, *O modernismo brasileiro e a sua crítica*. Estratto da VV. AA. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto, Universidad, 1970, pp. 61-66.
- Germán Posada Mejía, *Porfirio Barba-Jacob — El poeta de la muerte*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970, pp. 204.
- Gualter Póvoas, *Testamento poético*. Lisboa, Livraria Portugal, s.d., pp. 115.
- Péricles Prade, *I miracoli del cane Geronimo*. Palermo - São Paulo, Editrice Palma - Renzo Mazzone Editore, 1971, pp. 78.
- Mario Puppo, *Técnica e mistero nella stilística « poetica » di Dámaso Alonso*. Estratto da *Crítica e storia letteraria*. Studi offerti a Mario Fubini. Padova, Liviana Editrice, 1970, pp. 842-846.
- Francisco de Quevedo, *Vida de Marco Bruto*. México, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1950, pp. 148.
- , *Los sueños*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 246.
- , *Historia de la vida del buscón*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 148.
- Quien es quien en las letras españolas*. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1969, pp. 445.
- Manuel José Quintana, *Vidas de españoles célebres. El Cid-Guzmán el Bueno. Roger de Lauria*. Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 144.
- , *Vidas de españoles célebres. El príncipe de Viana. El Gran Capitán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 151.
- Fernando Quiñones, *El flamenco — vida y muerte*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 272.
- Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Vizioli, *Poetas de Inglaterra*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, pp. 359.
- Rosa Maria Seirão Ravara, *Contribuição para uma política de reordenamento rural no Ultramar*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar. Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1970, pp. 147.

- Samuel Rawet, *Eu-tu-êlé*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1972, pp. 90.
- José Redinha, *Album etnográfico — Portugal Angola*. (Luanda), Edição do C. I. T. A., s.a., pp. 128.
- , *Sincretismos religiosos dos povos de Angola*. Luanda, Edição do C. I. T. A., s.a., pp. 38.
- , *O fenómeno económico e a etnografia*. Luanda, C. I. T. A., 1968, pp. 13.
- , *Distribuição étnica da Província de Angola*. (Luanda), Edição do C. I. T. A., 5ª ed., 1969, pp. 28.
- José Régio, *Benilde ou A Virgem-Mãe*. Lisboa, Portugália Editora, 1971, pp. 181.
- Vidal Benito Revuelta, *Bécquer y Toledo*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 230.
- Pedro de Ribadeneyra, *Vida de Ignacio de Loyola*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 241.
- Oscar Ribas, *Missosso — Literatura Tradicional Angolana*, vol. 3º. Luanda, Tipografia Angolana, 1964, pp. 327.
- , *Izomba — Associativismo e recreio*. id. id., 1965, pp. 136.
- , *Uanga — « Feitiço »*. Romance Folclórico Angolano, 2ª ed. id., id., 1969, pp. 320.
- , *Alimentação regional Angolana*. (Luanda), Edição do C. I. T. A., 4ª ed. 1971, pp. 45.
- Cassiano Ricardo, *Poemas escolhidos de ...* São Paulo, Editôra Cultrix, 1965, pp. 195.
- , *Viagem no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1970, pp. XV + 333.
- , *Os sobreviventes*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XX + 269.
- Martín de Riquer, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*. Trad. di M. Rostaing e V. Minervini. Bari, Adriatica Editrice, 1970, pp. 327.
- Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Los Churriguera*. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 53.
- Claudio Rodríguez, *Poesía 1953-1966*. Prólogo de Carlos Bousoño. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 227.
- Francisco De Rojas, *Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 161.
- , *La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 146.
- Conde de Romanones, *Salamanca. Conquistador de riqueza. gran señor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962; pp. 153.
- Waldo Ross, *Ensayos sobre la geografía interior*. Prefacio de Robert Ricard. Madrid, Gráficas Sánchez, 1971, pp. 232.
- Giuseppe Carlo Rossi, *Donne di Casa Savoia in Portogallo*. Estratto da « Estudos Italianos em Portugal », Lisboa, Nº 31-32 (1968-69), pp. 12.
- , *Manuel Bandeira, traductor de Sor Juana Inés de la Cruz*. Estratto da *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Méjico, 1970, pp. 765-778.
- , *Información de Italia — La enseñanza del español en la escuela secundaria italiana*, in « Boletín de Filología », Madrid, Nº 36-37 (1970), pp. 30-31.
- , *Reflexiones de un tradicionalista*. Estratto da VV. AA., *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. 77-83.

- , *Il « Vasco da Gama » di Francesco Cerlone*. Estratto da VV. AA., *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana Editrice, 1971, pp. 495-506.
- Rodrigo Rubio, *Minusválidos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 269.
- Eva María Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga — Orígenes, significado y actualidad*. Traducción al español de Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas en colaboración con la autora. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1971, pp. 340.
- Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa y Los pechos privilegiados*. México, Espasa-Calpe Mexicana, S. A., 1969, pp. 179.
- Antonio Sacoto, *El Indio en el ensayo de la América española*. New York, Las Américas Publishing Company, 1971, pp. 161.
- Federico Carlos Sainz de Robles, *El « Otro » Lope de Vega. Ensayo de conocimiento « por el envés »*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pp. 168.
- , *Breve historia de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 205.
- Gaetano Salvemini, *Estetica sotto inchiesta*. Roma, Trevi Editore, 1967, pp. 184.
- Luis Sánchez Agesta, *Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado*. Estratto dalla « Revista de la Universidad de Madrid », vol. IX, n. 35, pp. 567-589.
- Marisol Sánchez de Jeanneret — Jean Paul Borel, *¿ Le gusta España? La Tour-de-Peilz*, Editions Delta S. A., 2ª ed. s.d., pp. 200.
- Giuseppe E. Sansone, *Mario Casella*. Estratto da « Letteratura Italiana » (I Critici). Milano, Marzorati, s.a., pp. 2695-2721.
- , *Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna*. Estratto da *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, Madrid 1965. Madrid, C. S. I. C., 1969, pp. 1669-1699.
- , *Tre poesie di Francisco Villaespesa, Adriano del Valle, Rafael Morales*, tradotte da ... Estratto dalla cartella litografica di Giovanni Brancaccio, *Il vespro dei tori*, Bari, Adriatica Editrice, 1969, pp. 12.
- , *Il carriaggio di Nimes*. Canzone di gesta del XII secolo, a cura di ... Bari, Dedalo, 1969, pp. 201.
- , *La struttura ritmica dell'« Infinito »*. Estratto da « Forum Italicum », IV (1970), 3, pp. 331-357.
- Paolo Scarano, *Programma di una ricerca sui tecnici italiani nel Sud America in una lettera a Luigi Bulferetti*. Estratto da « Le Macchine », Firenze, II, 4-5 (1969-1970), pp. 51-62.
- Lázaro Seigel, *Enrique Catani y Nueve de Julio*. Edición, selección y notas de ... La Plata, Ministerio de Educación, 1970, pp. 97.
- Donald L. Shaw, *A Literary History of Spain — The Nineteenth Century*. London — New York, Ernest Benn Ltd. e Barnes & Noble Inc., 1972, pp. XXII + 200.
- Vitor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lirica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. XII + 594.
- José Simón Díaz, *La bibliografía — conceptos y aplicaciones*. Barcelona, Editorial Planeta, 1971, pp. 331.
- Leif Sletsjoe, *La vocalisation du L et les formes As et Des en ancien français*. S.l., s.a., pp. 449-458.

- Luis Soler Cañas, *Glüiraldes y Areco*. Estudio, selección y notas de ... La Plata, Provincia de Buenos Aires, 1971, pp. 137.
- Paolo Solinas, *Notes sur le roman patriotique français de 1870 a 1914*. Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1970, pp. 177.
- Ramón Solís, *La eliminatoria*. Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 246.
- Ariano Suassuna, *Romance d'a preda do reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1971, pp. XIX + 635.
- José Subirá, *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 322.
- Miécio Táti, *Jorge Amado — Vida e obra*. Belo Horizonte, Editôra Itatiaia, 1961, pp. 180.
- B. N. Teensma, *Sobre o clima espiritual de Fernando Pessoa; apatia vital e energia religiosa*. Estratto da *Aufsätze zur portugiesischen Literaturgeschichte*, 9. Band, 1969, pp. 65-96.
- Lygia Fagundes Telles, *Seleta*. Organização, estudos e notas da professora Nelly Novais Coelho. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra e Instituto Nacional do Livro, 1971, pp. XIV + 155.
- , *Antes do baile verde*. 2ª ed. revista e aumentada. Id., id., 1971, pp. XVI + 167.
- Venanzio Todesco, *Rileggendo il « Lazarillo de Tormes »*. Estratto dai « Quaderni Ibero-Americani », n. 38 (1970), pp. 73-79.
- Jesús Torbado, *Jóvenes a la intemperie*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 242.
- , *Maira estuvo aquí*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1971, pp. 315.
- Diego de Torres Villarroel, *La barca de Aqueronte (1731)*. Édition critique d'un autographe inédit par Guy Mercadier. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969, pp. 465.
- O. Uribe-Villegas, *Sociolingüística concreta*. México, Editorial Libros de México, 1970, pp. 118.
- , *Sociolingüística doctrinaria*. México, Editorial Libros de México, 1971, pp. 114.
- , *Actitudes y Opiniones de Indígenas Castellanzados de la Capital frente a la Castellanzación*. Entrevistas por Georgina Paulín de Siade, editadas por ... México, U. N. A. M., 1971, pp. 73.
- George Uscatescu, *Erasmus*. Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 243.
- Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, a cura di Verity Smith. London, Grant & Cutler Ltd., 1971, pp. 88.
- Franco Valsecchi, *Il Secondo Impero e l'Europa*. Estratto da « Il Risorgimento », XXIII (1971), 2, pp. 21.
- José Luis Varela, *La transfiguración literaria*. Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 300.
- J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*. Estudio y documentos. London, Tamesis Books Ltd., 1971, pp. 194.
- José Mauro de Vasconcelos, *O meu pé de Laranja Lima*. São Paulo, Edições Melhoramentos, 14ª ed. 1970, pp. 195.
- Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz, *Gramática Portuguesa*. 3ª ed. corregida y aumentada por Pilar Vázquez Cuesta. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1971, 2 voll., pp. 403 e 407.

- Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. XII + 356.
- José J. Veiga, *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, 2ª ed. 1969, pp. 102.
- Juan Velarde Fuertes, *Gibraltar y su Campo: Una economía deprimida*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1970, pp. 256.
- Luiz Duarte Vianna, *A nova estrutura acadêmica da ufrgs*. Pôrto Alegre, Universidade Federal, 1971, pp. 170 e 1 volume di *Anexos* non numerato.
- Juan Felipe Vila San-Juan, *Alacena y bodega*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, pp. 264.
- Licenciado Villalón, *Gramática castellana*, por el ... Edición facsimilar y estudio de Constantino García. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. LXI + 107.
- José Vives, *Inscripciones latinas de la España romana*. Barcelona, Universidad, 1971, pp. 631.
- VV. AA., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (26-31 agosto 1968). México, El Colegio de México, 1970, pp. XXXIII + 962.
- , *Disputationes ad montium vocabula aliorumque nominum significationes pertinentes*. 10. Internationaler Kongress für Namenforschung. Abhandlungen. Wien, Verlag der Wiener Medizinischen Akademie, 3 voll., 1969, 1969 e 1971, pp. XVI + 523, IX + 538, LVIII + 432.
- , *El simposio de Bloomington*, Agosto de 1964. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1967, pp. XII + 316.
- , *Estudis de lingüística i de filologia catalanes dedicats a la memòria de Pompeu Fabra en el centenari de la seva naixença*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2 voll., 1963-1968, pp. XVI + 341 e VIII + 373.
- , *Ezequiel Uriceochea*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968, pp. 104.
- , *Historia y estructura de la obra literaria*. Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967. Madrid, C. S. I. C., 1971, pp. VIII + 279.
- , *Ortografía*. Madrid, Real Academia Española, 1969, pp. 43.
- , *Papers on French-Spanish Luso-Brazilian Spanish-American Literary Relations*. New York, State University College, 1970, pp. XV + 70.
- , *Premio Nazionale di Poesia « Ada Negri »*. Estratto da « Archivio Storico Lodigiano », Lodi, Serie II, Anno XVIII, fascicolo unico 1970, pp. 106.
- , *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto, Editorial Inova Lda., s.a., pp. 519.
- Philip Wayne Powell, *Tree of Hate*. Propaganda and Prejudices Affecting United States Relations with the Hispanic World. New York — London, Basic Books, Inc., 1971, pp. X + 210.
- Edward M. Wilson and Duncan Moir, *A Literary History of Spain. The Golden Age: Drama 1492-1700*. London-New York, Ernest Benn Ltd., Barnes & Noble Inc., 1971, pp. X + 171.
- Julio Ycaza Tigerino, *Perfil político y cultura de Hispanoamérica*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1971, pp. 285.

## PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- « A Bem da Língua Portuguesa ». Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa, Lisboa 1971, nn. 7-12.
- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae », Budapest, T. XX (1970) n. 3-4; T. XXI (1971) n. 1-2, n. 3-4.
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae », Budapest, a. XII (1970), n. 3-4.
- « Alfa ». Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, n. 13-14 (1968).
- « Anais de História ». Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a. I (1968-1969).
- « Anales de la Universidad de Murcia ». A. XXVIII (1969-70), nn. 1-4; a. XXIX (1970-71), n. 1-2.
- « Anales del Instituto de Estudios Madrileños », t. VII. Madrid, C. S. I. C., 1971.
- « Anales del Instituto de Lingüística ». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, T. X (1970).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », S. II, v. XXXIX (1970), nn. 1-4; S. III, v. I (1971), n. 1.
- « Annali di Ca' Foscari ». Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, VIII (1969), n. 2.
- « Annaire 1970/1971 ». Paris, à la Sorbonne, VI (1971).
- « Anuario Bibliográfico Colombiano 'Rubén Pérez Ortiz' », 1963, 1964-1965, 1966, 1967-1968, compilados por Francisco José Romero Rojas. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1966, 1967, 1968 e 1969.
- « Anuario de Letras ». México, Universidad Nacional Autónoma, v. VIII (1970).
- « Anuario Martiano ». La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba, n. 3 (1971).
- « Archivum ». Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, T. XIX (1969); T. XX (1970).
- « Arquivos do Centro Cultural Português ». Paris, Fundação C. Gulbenkian, v. I (1969), v. II (1970), v. III (1971).
- « Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte ». Münster Westfalen, 8. Band (1968); 9. Band (1969).
- « Biserica Ortodoxă Română ». Bucuresti, n. 5-6 (1970).
- « Boletim Cultural ». Lisboa, Junta Distrital, nn. 53-72 (1962-1969).
- « Boletim de Filologia ». Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, T. XXII (1964-71), n. 1-2.

- « Boletín de la Asociación Europea de profesores de Español ». a. III (1971), nn. 4, 5 e 6.
- « Boletim de Informação ». Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, n. 42 (1971).
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, T. LIII (1970), nn. 211-215.
- « Boletim do Gabinete Português de Leitura ». Pôrto Alegre, nn. 17-18 (1970).
- « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, v. XI (1970), nn. 1-4; v. XII (1971), n. 1.
- « Brasil moderno ». Rio, a. XXII (1970), n. 23.
- « Bulletin des Études Portugaises ». Lisbonne, Institut Français au Portugal, N. S., T. XXXI (1970).
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, T. LXXII (1970) n. 3-4; T. LXXXIII (1971) n. 1-2.
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool, University Press, v. XLVII (1970), nn. 3-4; v. XLVIII (1971), n. 1.
- « Cahiers de l'Office de la Langue Française », Québec, Nn. 5-7, 1970.
- « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien ». Toulouse, Institut d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiennes, v. XV (1970), v. XVI (1971).
- « Colombia Ilustrada ». Medellín, t. 2 (1971), nn. 5-6.
- « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, nn. 1-4 (1971).
- « Comparative Literature Studies ». Urbana, University of Illinois, T. VIII (1971), nn. 1-3.
- « Comunidades Portuguesas ». Lisboa, União das Comunidades de Cultura Portuguesa, a. VI (1971), nn. 21-22.
- « Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno ». Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, v. XXI (1971).
- « Cuadernos del Instituto de Literatura ». La Plata, Ministerio de Educación, n. 1 e n. 5 (1970).
- « Cuadernos Hispanoamericanos ». Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nn. 250-256 (1970/1971).
- « Cultura ». Brasília, Ministério de Educação e Cultura, a. I (1971), n. 2.
- « Dialoghi ». Rivista bimestrale di letteratura, arti e scienze. Roma, XVIII (1970), 6; XIX (1971), 1-6.
- « Dionysos », Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, XXI (1970/71), 18.
- « Dix-huitième siècle », n° 3 (1971). Paris, Éditions Garnier Frères.
- « Educação ». Brasília, Ministério de Educação e Cultura, a. I (1971) n. 1.
- « Estudos Históricos ». Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, n. 7 (1968).
- « Estudos Italianos em Portugal ». Lisboa, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, n. 31-32 (1970).
- « Filología ». Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad de Buenos Aires, a. XIII (1968-69).
- « Filologia e Letteratura ». Napoli, Loffredo, XVI (1970), 4; XVII (1971), 1-3.
- « Filología Moderna ». Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, n. 42 (1971).

- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, v. VII (1971), nn. 1-4.
- « Forum Italicum », State University of New York at Buffalo V (1971), 2-4; VI (1972), 1.
- « Geographica ». Lisboa, Sociedade de Geografia, a. VI (1970), n. 22.
- « Grial ». Vigo, nn. 31-34 (1971).
- « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, v. XXXIX (1970-1971), nn. 1-4.
- « Ibero-Romania ». München, 3. Jahrg. (1971) 1-2.
- « Incontri Culturali ». Roma, Centro Internazionale di Studi e di Relazioni Culturali, IV (1971), 1-2, 3-4.
- « Índice Histórico Español ». Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, v. XV (1969), v. XVI (1970).
- « Institut d'Histoire des Pays d'Outre-Mer ». Université de Provence, 1970-71.
- « Islas ». Cuba, Universidad Central de Las Villas, nn. 36 e 37 (1970), 38 (1971).
- « Italian Quarterly ». University of California, v. XIV (1970), nn. 54-57.
- « Italica ». Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 48 (1971), 1-4.
- « Latin American Theatre Review ». Lawrence, University of Kansas, n. 4 (1971).
- « Le Lingue del Mondo ». Firenze, Valmartina Editore, XXVI (1971), 4-12; XXVII (1972), 1-5.
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, T. XXV (1971), nn. 1-4.
- « Letras de Deusto ». Bilbao, Universidad de Deusto, v. I (1971), nn. 1-2.
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 248-250 (1970); 251-262 (1971); 263 (1972).
- « Limbă Română ». Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, a. XX (1971), nn. 1-5.
- « Lingua e Stile ». Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna, a. VI (1971), nn. 1-3.
- « L'Italia che scrive ». Roma, LIII (1970), 12; LIV (1971), 1-12; LV (1972), 1-2.
- « Luso-Brazilian Review ». Madison, the University of Wisconsin Press, v. VII (1970), n. 2; v. VIII (1971), n. 1.
- « Manuscripta ». Saint Louis University, v. XIV (1970), n. 3; v. XV (1971), nn. 1-2.
- « Mundo Hispánico ». Madrid, 276-285 (1971); 286-289 (1972).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, v. LXXI (1970) n. 4; v. LXXII (1971), nn. 1-3.
- « Noticias Culturales ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 81-83 (1967); 84-95 (1968); 96-107 (1969); 108-119 (1970); 120-131 (1971).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, T. XIX (1970), n. 2.
- « Occidente ». Lisboa, a. XXXIV (1971), nn. 394-404.
- « Palaestra Latina ». Zaragoza, a Sociis Claretianis edita, a. XLI (1971), nn. 213-216.
- « Panorama ». Lisboa, S. N. I., 37-40 (1971), 41 (1972).
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, a. XIII (1970), nn. 3-4; a. XIV (1971), nn. 1-4.



- « Poetica ». München, 3. Band (1970), 3-4; 4. Band (1971) 2-4.
- « Razón y Fábula ». Bogotá, Universidad de los Andes, n. 27 (1971).
- « Revista Camoniana ». São Paulo, Instituto de Estudos Portugueses da Universidade, III (1971).
- « Revista da Faculdade de Letras ». Universidade de Lisboa, n. 12 (1969).
- « Revista de Cultura Brasileira ». Madrid, Embajada del Brasil, nn. 32 (1971).
- « Revista de História ». São Paulo, Universidade, XLI (1970), 84; XLII (1971), 85-88.
- « Revista de Historia de América ». México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, nn. 69-70 (1970).
- « Revista de Letras ». Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, v. XII (1969).
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de S. Paulo, n. 9 (1970).
- « Revista Hispánica Moderna ». Nueva York, Hispanic Institut of Columbia University, a. XXXV (1969), nn. 1-2.
- « Revista Iberoamericana ». Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, n. 73 (1970), nn. 74-75 (1971).
- « Revista Portuguesa de Filosofia ». Braga, Faculdade de Filosofia, T. XXVII (1971), n. 1.
- « Revue des Langues Romanes ». Université de Montpellier, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, T. LXXIX (1970), n. 1.
- « Revue Romane ». Copenhague, Institut d'Études Romanes, T. VI (1971), nn. 1-2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Bucarest, Académie de la République Socialiste de Roumanie, t. XV (1970), n. 6; t. XVI (1971), nn. 1-6.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. II<sup>a</sup>. S., v. IX (1969).
- « Romania ». Paris, Société des Amis de la Roumanie, T. 92 (1971).
- « Romanistisches Jahrbuch ». Berlin, XXI. Band (1970).
- « Scuola e lingue moderne ». Roma, IX (1971), 1-9, X (1972), 1-4.
- « Siculorum Gymnasium ». Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. XXIII (1970), n. 1-2; a. XXIV (1971), n. 1.
- « Studi Urbinati ». Università di Urbino, a. XLIV (1970), n. 1-2; a. XLV (1971), n. 1-2.
- « The Modern Language Review », London, Modern Humanities Research Association, vol. 66, n° 1, gennaio 1971.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, T. XXV (1970), n. 3; T. XXVI (1971), n. 1.