ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

*SEZIONE ROMANZA*

*Direttore*: Giuseppe Carlo Rossi

*Comitato di redazione*: Erilde Melillo Reali - Teodoro Onciulescu - Antonio Palermo - Gian Carlo Menichelli

*Segretari*: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XIX, 1 Gennaio 1977

## INDICE

*Saggi e articoli*: PAG.

Giovanni Allegra, *I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot* . . . . . 5

Giuseppe De Gennaro, *Il «Prologo» al «Cántico Espiritual» di Juan de la Cruz* . . . . . 43

*Contributi e rassegne*:

Enrico Catemario, *La nuova stagione di Carlo Levi* . . . 109

Joseph L. Laurenti e Joseph Siracusa, *Literary Relations between Spain and Italy: a Bibliographic Survew of Comparative Literature. First Supplement (1882-1974)* . . . . . 127

Filomena Liberatori e Maria Grazia Micci Scelfo, *Importanza della lingua parlata in contrapposizione ai metodi tradizionali. Uso e funzioni della lingua* . . . . . 151

Franco Meregalli, *Nuove tendenze della critica calderoniana* . 159

Teodoro Onciulescu, *Il Danubio nella poesia popolare romena, I* 181

C. George Peale, *La estructura didáctica del «Anfitrión» de Fernán Pérez de Oliva* . . . . . 203

Arturo Santorio, *Ideologia, potere e società in «Zero» di Ignácio de Loyola Brandão* . . . . . 213

Maria Teresa Gil Mendes da Silva, *A carta do Barahona (Ms. I.E. 31 da Biblioteca Nacional de Nápoles)* . . . . . 241

*Recensioni*:

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - IX - LIBE-MED* (Giuseppe Carlo Rossi) . . . . . 273

Guillermo Cabrera Infante, *Tre Tristi Tigri* (Alessandra Riccio) 277

Matilda Caragiu Marioţeanu, *Compendiu de dialectologie română* (Gheorge Carageani) . . . . . 281

J. Champion, *Les langues africaines et la francophonie. Essai d'une pédagogie du français en Afrique Noire par une analyse typologique de faute* (Micheline Calixte) . . . . . 290

*Cronaca bibliografica* (a cura di Claudio Bagnati, Erilde Melillo Reali, Gian Carlo Menichelli, Giuseppe Carlo Rossi, Marina Zito) . . . . . 295

*Prossimi congressi* . . . . . 312

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

*SEZIONE ROMANZA*

XIX, 1

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 55155
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1977

# I SIMBOLI ERMETICI NELLA POESIA PERMUTATORIA DI JUAN-EDUARDO CIRLOT

Mithra toma la llave de mi sino
orienta tú mi guerra y mi destino ...
El mundo en el que vivo no es el mío
Matador de la Fiera, en ti confío ...
Marte,
convierte tú mi luz en estandarte.

Cirlot, *Oraciones a Mithra y a Marte*

« Quello il quale non ha cognitione di questa scientia, non può sapere la intentione delli Antichi, di quello che volsono significare per gli nomi di tanti dei et dee, et per la generatione, innamoramenti, et mutationi loro».

Braccesco, *La espositione di Geber Philosopho*

Quando si pensi per un momento alla vastità dell'opera di Juan-Eduardo Cirlot, si resta stupiti dinanzi allo scarso interesse che il suo nome, peraltro notissimo negli ambienti culturali spagnoli dei tre ultimi decenni, ha destato tra gli studiosi della poesia novecentesca. Finora il solo tentativo serio di affrontare questo caso letterario polimorfico e contraddittorio si deve a Leopoldo Azancot, che ha curato l'edizione della *Poesía* (1966-1972), premettendo un'introduzione ampia, di fine erudizione e di grande potere suggestivo.

Tale disinteresse critico trova diverse spiegazioni « esterne » già altrove indicate ma che non guasta ripetere: Cirlot contraddisse certe assiomatiche parentele tra letteratura e condizione storica, specialmente deste in un determinato periodo del nostro secolo. La prima perplessità, in sede socioculturale, veniva dal suo esclusivo operare in ambienti barcellonesi senza mai fare uso di strumenti linguistici catalani né echeggiare quel sentimento di frustrazione, sincero o di maniera, ma sempre vivissimo — come sa chi ne ha qualche esperienza — variamente modulato nei confronti della cultura nazionale. Il suo stesso sodalizio con i Tàpies, Ponç, Cuixart e gli altri del gruppo *Dau al Set* non ebbe mai a tingersi di interessi che andassero oltre la comprensibile vivacità culturale. Secondo ostacolo fu la sua erudizione, tanto

vasta quanto straordinaria o estravagante in un mondo troppo macerato nella storia e negli eventi comunque legati agli aspetti cangianti dell'ideologia: un sapere che non rimase allo stato di citazione curiosa ma si espresse intorno ai temi specifici della simbologia, delle avanguardie e dell'arte ultima [1]. Terzo e non lieve intoppo (ma si potrebbe continuare) il coerente *non serviam* da lui stesso proclamato nei confronti delle odierne religioni di massa.

Ma questi motivi non spiegherebbero da soli come in un'epoca in cui non c'è quasi prodotto dell'industria culturale che poi non divenga oggetto di « ricerche » e di nuove quanto fugaci mode critiche (gli esempi sono nella mente di tutti), dinanzi a Cirlot non si siano trovate parole non dico adeguatamente penetranti ma neppure passabilmente descrittive, di quelle che non si negano a nessuno. Credo che la ragione fondamentale di questo silenzio, di questo imbarazzo, sia non soltanto nell'intrinseca « difficoltà » della poesia cirlotiana, ma, ben più profondamente, nel suo essere qualitativamente sorretta da altre mire e da altra sostanza da quel che si è soliti chiamare oggi poe-

[1] Juan-Eduardo Cirlot nacque a Barcellona nel 1916 e vi morì nel 1973. Dopo aver frequentato i corsi medi presso i Padri Gesuiti si dedicò a studi liberi e raramente previsti nei programmi universitari. Alle indagini sul surrealismo e le avanguardie, compiute sotto la guida di Alfonso Buñuel, succedono gli studi rivelatori nel campo della simbologia, maestro e amico Marius Schneider che negli anni del dopoguerra insegnò all'Istituto di Musicologia di Barcellona. Seguace *sui generis* di Eugenio d'Ors, fu tra i primi soci dell'Academia del Faro. Riporto di seguito la sua bibliografia essenziale, ordinata secondo i diversi campi di espressione. Poesia: *La muerte de Gerión*, Barcellona 1943; *Seis sonetos y un Poema del amor celeste*, Ivi 1943; *En la llama*, Ivi 1945; *Lilith*, Ivi 1949; *El poeta conmemorativo*, Ivi 1951; *Segundo canto de la vida muerta*, Ivi 1953; *Los espejos*, Ivi 1962; *Regina Tenebrarum*, Ivi 1966; *Las oraciones oscuras*, Ivi 1966; *Las hojas de fuego*, Ivi 1967; *Donde nada lo nunca ni*, Ivi 1968. Saggistica: *La pintura abstracta*, Barcellona 1951; *Introducción al Surrealismo*, Madrid 1953; *La pintura surrealista*, Barcellona 1955; *El arte otro*, Ivi 1957; *El Informalismo*, Ivi 1959; *Nuevas tendencias pictóricas*, Ivi 1965; *Introducción a la arquitectura de Gandí*, Ivi 1966. Simbologia: *El ojo en la mitología, su simbolismo*, Masnou 1954; *Diccionario de Símbolos tradicionales*, Barcellona 1958 e 1969 (2a ed. riveduta e ampliata). L'opera poetica compresa tra il 1966 e il 1972 è stata raccolta nel volume *Poesía de J.-E. Cirlot. 1966-1972*. a cura di L. Azancot, Madrid 1974; me ne servirò per il presente articolo.



sia. Sarebbe più agevole dire quel che la poesia di Cirlot *non è* e poi azzardare approssimate definizioni.

A chi per la prima volta si avvicini ai suoi versi sarà subito evidente come Cirlot sfugga ad intenzioni sentimentali, didattiche, storiche, innovative, a culti di passioni e angosce soggettive, a denudazioni dell'anima, alle euforie infantili della pura parola, come alle reificazioni della poesia sociale. Conseguenza prima di ciò è che debba essere sottolineata l'appartenenza di Cirlot a quella filiera di irregolari della poesia e della visitazione lirica, troxleriano drappello « degli oracoli e dei miracoli » i cui esemplari moderni sono Blake, Novalis, Hölderlin, Nerval, un certo Mallarmé. Tra i pochissimi casi novecenteschi va ricordato Antonin Artaud, il più vicino nel tempo e quello che più si presta a considerazioni utili al nostro studio: quel che in lui fu hybris spontanea, esito di vicende esistenziali uniche, è in Cirlot indice sì di ribelle coltivo di orti solitari, ma pure di attento studio di testi che quell'hybris avevano (come dire?) prevista e codificata quale viatico dei figli di Ermes [2]. Pure nel rifiuto artaudiano dinanzi all'ultimo richiamo delle avanguardie troviamo qualche elemento utile a spiegarci l'avventura poetica di Cirlot, quel rifiuto motivato con sorprendente lucidità in *A la grande Nuit*:

« Le surréalisme est mort du sectarisme imbécile de ses adeptes. Ce qu'il en reste est une sorte d'amas hybride sur lequel les surréalistes eux-mêmes sont incapables de mettre un nom. Perpétuellement à la lisière des apparences, inapte à prendre pied dans la vie, le surréalisme en est encore à rechercher son issue, à piétiner sur ses propres traces. Impuissant à choisir, à se déterminer soit en totalité pour le mensonge, soit en totalité pour la vérité (vrai mensonge du spirituel illusoire, fausse vérité du réel immédiat, mais destructible), le surréalisme pourchasse cet insondable, cet indéfinissable interstice de la réalité où appuyer son levier jadis puissant, aujourd'hui tombé en des mains de châtrés. Mais ma débilité mentale, ma lâcheté bien connues se refusent à trouver *le moindre inté-*

[2] Uso il termine « hybris », ovviamente, nel senso definito da Roger Caillois in *L'homme et le sacré*, Parigi 1939.

*rêt à des bouleversements qui n'affecteraient que ce côté extérieur, immédiatement perceptible, de la réalité.* La métamorphose extérieure est une chose à mon sens qui ne peut être donnée que par surcroit. *Le plan social, le plan matériel vers lequel les surréalistes dirigent leurs pauvres velléités d'action, leurs haines à tout jamais virtuelles, n'est pour moi qu'une représentation inutile et sous-entendue*» [3].

Partito dal surrealismo nel 1943, quando in Francia il movimento si era già autodistrutto (come ha ben mostrato Nadeau), e mentre in Spagna ci si dava all'innocente calligrafismo neogarcilasiano e all'esercizio tosto spentosi di esistenzialismi e realismi « tremendi », Cirlot concluse la sua attività trent'anni più tardi con quella che considerò la sua scoperta, la « poesia permutatoria ». Il surrealismo gli si risolse così in un'esperienza positiva per due ragioni: la fortunata lontananza fisica e cronologica dai circoli in cui si produsse il movimento, e l'aver coscientemente e non esteriormente adoperato metodi compositivi che i surrealisti s'erano trovati tra le mani come per caso, senza mai valutarne le ragioni profonde. In questo trentennio, segnato da una sorta di vitale aporia — alla radice di tutte le altre — che lo faceva onnivoro di quante proposte e temi detti inquietanti si presentassero all'orizzonte, può tuttavia cogliersi un anelito costante ed essenziale, rivolto ben al di là della semplice scrittura poetica, tanto più della dissociazione « selvaggia » alla quale si erano fermate le avanguardie. Ebbene, l'essersi posto dinanzi alla poesia come a strumento di conoscenza sovrarazionale, evitando sin dagli inizi altri motivi del Novecento — impegni civili, utilitarismi, tellurismi, andalusismi e umanismi aneddotici — spiega il perché della sua solitudine e della sua eccezionalità nella letteratura spagnola di questo secolo. Di qui pure il reciproco ignorarsi tra poeta e critica variamente obbediente agli schemi.

Codesta nozione del poetare lo metteva fuori da una civiltà letteraria che modernamente non aveva conosciuto altra eccezione che il Bécquer magico e « notturno » di certe *Rimas* e qual-

[3] Cfr. Antonin Artaud, *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, ora in *Oeuvres complètes*, Parigi 1970, I, p. 371. La sottolineatura è mia.



che minore sortogli d'intorno. Molto significativamente sarà Bécquer l'unico poeta spagnolo del firmamento cirlotiano, e altrettanto significativamente sarà la poesia del Sivigliano a fornirgli, ormai sul finire della vita, lo spunto per la creazione « permutatoria » di cui andava un po' ingenuamente fiero. In che cosa questa consistesse non è difficile dire, più difficile è spiegarsi perché Cirlot si sia proposto di ricorrervi; se di puro giuoco si trattasse, una variante in più delle « scritture automatiche » perpetrate a Parigi tra il Venti e il Trenta, ovvero di strumento liberatorio di facoltà visualizzanti di cui certi sciamani sanno ancora il segreto. Si può pensare a semplice ludo « sperimentale » in chi lavorava al *Diccionario de Símbolos tradicionales*, dove ispirazione e pensiero dominanti sono abbastanza nitidi per chi abbia notizia di un certo sapere e della sua terminologia? O, al contrario, si deve supporre una consapevole ripresa di tecniche estatiche di rappresentazione, come ha fatto Azancot suggerendo l'esempio ispano-ebraico di Abulafia? [4].

Prima di rispondere a questi interrogativi non si può non tornare sull'orgogliosa solitudine di Cirlot in seno a una famiglia poetica in cui gli stessi nomi che parrebbero testimoniare il contrario — Larrea, Lorca, Cernuda — non hanno avuto che lievissime sensazioni di ciò che sta oltre la barriera del razionale; e mi pare che tutta la fenomenologia del cosiddetto surrealismo spagnolo non abbia bisogno di troppi sondaggi per confermarlo, non soltanto per l'evidente mancanza di personalità qualificatesi in tal senso (d'altronde anche in Francia gli Artaud e i Daumal sono dei transfughi), ma pure di una formulazione che, magari confusa come quella bretoniana, lo faccia sospettare. Infatti, contro le volenterose ricostruzioni di critici stranieri, la realtà di un surrealismo spagnolo è sovente smentita dalle più interessate *dramatis personae*. A parte il caso più noto di Larrea, il quale negò recisamente di essere mai stato surrealista [5], sarebbe

[4] Cfr *Poesía de J-E. Cirlot* ..., cit., *Introducción*, p. 18 ss.

[5] Si veda, per es., la lettera di Larrea a Vittorio Bodini, nella quale lo Spagnolo, prima di smentire la propria appartenenza al movimento surrealista, dice di non riuscire ad immaginare « ... a qué poetas nuestros les conviene verdaderamente ese nombre ». (Cfr. V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino 1963, CIII).

difficile rispondere a questa domanda di Azancot: «¿Quién se aventurará a sostener, en contra de la opinión de los propios interesados, que Alberti, Lorca, Cernuda se adherieran en algún período de sus respectivas carreras a la insurrección surrealista, siendo así que se limitaron a emplear técnicas sólo superficialmente parejas a las puestas a punto por ésta?» [6]. È vero. Nessun poeta spagnolo come Cirlot esplorò i confini posti a presidio della ragione quotidiana, nessuno come lui ebbe netto il senso dell'universo magico, nessuno in assoluto s'industriò, come lui, di penetrarvi grazie a una rettorica che in Spagna aveva perso da secoli i suoi alunni. Dapprincipio egli si mosse in un vasto terreno di reperti-suggestioni-iconografie e *mots d'ordre* che è quello surrealistico non solo per agnizione dei critici posteriori; ma il momento surrealistico, come esclusiva dilettazione di stati « meravigliosi » alla Réverdy e « rivoluzionari » alla Breton, superò risalendo alle fonti del disgusto suscitato dalla banalità del profano [6bis]. Non si limitò a pronunciarne gli anatemi tipici di tutte le fughe in avanti, ma cercò di dare al suo rifiuto altre motivazioni che non quelle del vario automatismo avanguardistico; di più, pur restando quel che convenzionalmente si direbbe un « agnostico », sorresse il suo cammino a ritroso con una volontà di attingere il sacro che non fu bisognosa aspirazione consolatoria, ma si dotò di lemmi concettuali, verbali e simbolici che in epoche e contesti precisi tale cammino avevano accompagnato e illuminato.

### « *Rischio* » *e certezza nella poiesi mistica*

Tra gli equivoci nati in epoca recente intorno alla nozione di « sacro », uno ve ne è in particolare che merita di venir dissipato ai fini del presente studio: quello del « rischio » sperimentale o casualità assoluta cui si ricorse da parte surrealista per la distruzione dei processi logici coatti e per il richiamo dell'ispirazione. Il metodo di Abraham Abulafia, al quale pure

[6] Cfr. *Poesía de J.-E. Cirlot* ..., cit., p. 11.

[6bis] Vedi nota 17. La sottolineatura è mia.



rimanda Cirlot per il concetto di « poesia permutatoria » [7], è forse quello che più si presta a far supporre analogie con la ricerca surrealistica del cosiddetto « point suprême ». Parliamone in breve.

Abulafia tende a liberare l'anima da quegli ostacoli — « sigilli », « nodi » — di ordine morale, logico, sociale ecc., che le impediscono di sintonizzarsi con le correnti della vita cosmica, interpretazione cabbalistica dell'*intellectus agens* della filosofia medioevale. Codesti « sigilli » o « nodi », nel difendere l'anima dal perdersi in una corrente che come tale, umana, individuale, la travolgerebbe e annichilirebbe, le impediscono pure di partecipare alla conoscenza diretta e non intellettualisticamente mediata del divino [8]. I « sigilli » altro non sono dunque che i vincoli dell'anima col mondo delle cose esterne, grazie ai quali l'uomo stabilisce dei rapporti di causa ad effetto, dei processi logici, delle immagini (le « forme naturali » del pensiero medioevale), delle relazioni limitate al campo fisico e visibile, costituenti la sua norma dinanzi alla realtà che noi chiameremmo « storica ». Ma questa serie di « forme naturali » vincola l'uomo e, nella quasi totalità dei casi, lo incarcera nella regione del finito, i cui segni, percezioni e affetti gli impediscono la visione e la conoscenza del puro spirito, dell'incondizionato. L'arte abulafiana insegna ad aprire tali « sigilli », sciogliere tali « nodi » e riconnettersi consapevolmente alla corrente cosmica, al divino, senza restarne travolti, senza che quelli cioè non possano tornare a vincolare l'uomo alla realtà storica e a ridargli la misura delle cose che in codesto ordine lo circondano. Si tratta perciò di una precisa disciplina dell'estasi in cui è compresa la via del ritorno.

Il metodo preparatorio consigliato dal cabbalista giudeo-spagnolo consiste in un graduale potenziamento della concentrazione animica che, in misura sempre maggiore, permette insieme

[7] Vedi nota 17.

[8] La disposizione di codesti « sigilli » corrisponde d'altronde a quella ermetica dei sette punti o « centri », aperti i quali irrompono nell'uomo le « correnti di vita » e, per converso, gli permettono la salita agli stadi superiori della conoscenza. (Cfr. *Corpus Hermeticum*, X).

la purificazione (donde l'ingresso nello spirituale, nel divino) e il rafforzamento delle funzioni normali e abituali della coscienza, la quale altrimenti rischierebbe di essere squilibrata, cancellata, risucchiata dalla follia (ciò è puntualmente occorso a chi s'è gettato nell'avventura estatica senza averne la « dignità », né mancano esempi in campo surrealista). La concentrazione dovrà avere come punto di riferimento un oggetto che però non apparterrà all'ordine fisico, come, sia pure in via iniziale, ammettono certe scuole esoteriche, giacché se vi appartenesse potrebbe distrarre il discepolo dal fine ultimo della sua intrapresa; nemmeno apparterrà all'ordine propriamente religioso-devozionale (es.: la passione di Cristo) in sé estraneo al mistico ebreo. Egli deve pertanto ricorrere a un oggetto che possa acquistare un significato eminente, ma che preferibilmente non ne abbia uno in sé, in senso assoluto [9]. Fondamentale è dunque che l'oggetto della meditazione sia destituito di un carattere proprio, di una finitezza logica, di connotati concreti che lo renderebbero fuorviante e lo porrebbero come nuova « forma naturale ».

Nasce così in Abulafia la meditazione sulle lettere dell'alfabeto non solo come segni autonomi della lingua, ma come parti costitutive del Nome di Dio, oggetto per eccellenza e indeterminato insieme. La disciplina che ne deriva prende il nome di *Chokhmàth ha-tzerùf*, ovvero « scienza della combinazione delle lettere », lettere che per il discepolo non hanno, isolatamente prese, un senso, e dunque non ne distraggono le spirito, ma tutte insieme formano l'oggetto massimo della conoscenza. L'adepto comincia col meditare su ciascuna di esse come se di note musicali si trattasse, la loro combinazione sortendo una sensazione analoga a quella che conferisce l'armonia. Scrive il giudeo-spagnolo: « La prima lettera può esser paragonata alla prima corda; se si tocca questa, e poi un'altra, e poi la terza e la quarta e la quinta, i diversi suoni si combinano e dalla loro combinazione nascono motivi e melodie che raggiungono il cuore. E i segreti che si esprimono in queste combinazioni

[9] Sul metodo di Abulafia vedi lo studio e la descrizione più completi in Gerschom Scholem, *Die judische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zurigo 1957, (trad. it., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino 1965, pp. 173-216).



rallegrano il cuore, che così riconosce il suo Dio e si riempie sempre di rinnovata gioia » [10]. Secondo Scholem tale disciplina poteva realizzarsi non soltanto attraverso la lingua ebraica, ma con ogni altra, giusta la tradizione israelitica per cui ogni lingua da quella discenderebbe [11]; essa si pone quindi come una vera « arte » dalla quale possono ricavarsi, adempiuti gli esercizi ai quali Abulafia dedicò veri e propri manuali, dei risultati che non variano.

Ecco però il punto essenziale: *non variano*, in quanto detta disciplina agisce in seno ad una tradizione che, per così dire, già ne prefigura possibili manifestazioni e risultati: il rischio sperimentale insito nel dissuggellare non solo rimane mezzo a fine, ma a un fine che la Tradizione testimonia, « istituzionalizza » e descrive concordemente, secondo il principio, rispettato nei testi di varia ascesi, del *quod ubique, quod ab omnibus, quod semper*. (È il principio osservato dallo stesso Cirlot, sebbene con l'ausilio libresco specializzato).

Speciale importanza in questi esercizi riveste il metodo chiamato *dillug* e *qefitzà*, o del « saltare » e « balzare » da un pensiero a un altro, che non deve far pensare ai liberi « giochi di associazione » in uso nella psicanalisi, ma ad un vero allenamento volto a liberare la coscienza da nuovi legami che potrebbero stabilirsi con l'oggetto della meditazione frustrando lo scopo di essa: liberare l'anima dal « carcere » della sfera terrena e condurla ai confini di quella celeste [12].

[10] Ivi, p. 190.

[11] Idea, questa, discussa e ricondotta alla sua portata essoterica dal Guénon, il quale dubita che la lingua ebraica possa essere considerata, come tale, quella della rivelazione primitiva, e che le lettere di essa e degli alfabeti derivati possano servire da pari strumento di conoscenza indipendentemente dal contesto tradizionale in cui si opera. Cfr. *La science des lettres*, in « Le Voile d'Isis », febbraio-marzo 1931, ora in *Simboli fondamentali della Scienza sacra* (trad. it.), Milano 1975, p. 50 e pp. 52-53.

[12] Ribadisce lo stesso Scholem in un più recente studio che la « scienza combinatoria » e le tecniche propedeutiche debbono essere inquadrate in un oggettivo contesto tradizionale, pena il capovolgimento degli effetti. « Si deve adoperare una certa cautela perché una simile ' rivoluzione delle lettere ' operata secondo un procedimento non guidato o maldiretto, porta a conseguenze non mistiche e spirituali bensì demoniche e pericolose. Le conseguenze di questi

Da quanto sinora si è venuti dicendo risulta evidente il fine radicalmente opposto a quel che si proporranno i vari automatismi surrealistici, del tutto privi di qualsivoglia aspirazione alla trascendenza e incapaci di concepirla; ma pure altre sono le fasi mediali, mai simili (come presso la descrizione aragoniana) a stati di provocata incoscienza e di annullamento della personalità, scesa a strumento o « cavalcatura » di immagini più che di forze di cui si ignora l'origine e lo stesso meccanismo di scatenamento [13]. I panorami dell'automatismo sono quelli desolati dell'incubo; spiritiicamente reiteratori di quanto espone e propina il paesaggio della tarda civiltà industriale, ne sono la coda onirica e la sola metafisica possibile. Il « diverso » così a lungo sollecitato si rivela alla fine un'intromissione forzata dell'orrore e dell'angoscia che stanno al di sotto della coscienza, ovvero una parodia della realtà esterna [14].

procedimenti errati sono spesso additate nell'opera di Abulafia. Invece del Nome allora compare Satana, che coincide per Abulafia con lo Spirito della natura irredenta ». Cfr. G. Scholem, *Il nome di Dio*, in « Conoscenza religiosa », ottobre-dicembre 1973, 4, pp. 375-412, (p. 405).

[13] Ecco uno stralcio della confessione aragoniana intorno ai primi esiti dell'automatismo : « Tutto avveniva come se, giunto alle soglie dell'inconscio, lo spirito avesse perduto la facoltà di riconoscere il punto in cui si trovava. In esso sussistevano certe immagini che prendevano corpo, diventavano materia reale. Le immagini si esprimevano secondo questo rapporto, in una forza sensibile, rivestivano così i caratteri delle allucinazioni visive, uditive, tattili. Noi sentivamo tutta la forza delle immagini. Avevamo perduto il potere di agire su di esse. Eravamo diventati proprietà loro, la loro cavalcatura ». Se i surrealisti avessero letto Abulafia, avrebbero riconosciuto in tale stato i segni dello « Spirito della natura irredenta », di cui alla nota precedente. Il passo di Aragon compare in *Une vague de rêves*, ed è ripreso da M. Nadeau nell'*Histoire du Surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Parigi 1964 ; (cito dalla trad. it., *Storia e antologia del surrealismo*, Milano 1976², p. 44).

[14] Elémire Zolla così sintetizza la divergenza tra il procedimento del mistico giudeo-spagnolo e quello dei surrealisti : « Abulafia apre la strada, dopo purificazioni e preghiere, all'opera dell'intelletto attivo sull'intelletto possibile, e questo operare, ad un certo momento è talmente intenso e sciolto da ogni discorsività, da produrre effetti di legamento nelle potenze e nelle membra stesse del corpo ; al contrario il surrealista chiude la sua mente ad ogni influsso intellettuale. La combinazione delle lettere è solo apparentemente arbitraria e aleatoria, poiché un testo sacro cui si applichino i metodi di trasmutazione ed alterazione offre risultati che concordano con la tradizione esegetica e con un'esperienza mistica



*Simboli e miti ermetici nella « poesia permutatoria »*

Questo inciso sulle ingannevoli analogie tra *hasard* surrealista e metodo abulafiano, sull'assoluta diversità dei rispettivi risultati, potrebbe essere utile a verificare quanto nell'opera di Cirlot si presti ad una generica identificazione col primo, e quanto sia invece testimonianza di un consapevole sondaggio nella regione del sacro, di là dall'ambiguità e da quel tanto di « falsità » insite nella parola scritta. Va detto subito che l'eclettismo smisurato della curiosità intellettuale cirlotiana non facilita tale verifica, anzi rischierebbe di far coinvolgere nella liquidazione quel tanto che merita un attento vaglio nel senso anzidetto. Di contraddizioni ve ne furono molte in Cirlot, ma il loro elenco servirebbe solo ad aggiungere confusione intorno a un personaggio che abbisogna soltanto di chi proietti un po' di chiarezza su quelle zone della sua opera che sembrano non rifiutarla.

Nel 1954, dopo undici anni di prove poetiche tanto estranee alle coeve sperimentazioni, la solitaria personalità di Cirlot è folgorata, così crede, da una scoperta casuale allorché s'imbatte nel più noto componimento becqueriano (*Volverán las oscuras golondrinas* ...). Essa consiste nel trasporre in campo poetico quelle stesse operazioni dissociative e « decompositive » che già Schönberg ha codificato nella musica, anche lui con richiami al metodo cabbalistico. Si tratta di « permutare » la disposizione dei versi e, nei versi, delle parole, sì da ottenere un altro componimento e da questo altri ancora, e così via, dato che le possibilità offerte in tal modo sono pressoché illimitate.

Se dobbiamo fermarci alle parole con le quali Cirlot ha

oggettiva, comune a tutta una tradizione ... Al contrario il surrealista accozza non già lettere significative (ognuna delle ventidue lettere rappresenta una gamma di significati, sette essendo planetarie, dodici zodiacali, tre elementari) bensì oggetti bruti cui infantilmente presta una sorta di suggestione intrinseca ». Cfr. E. Zolla, *Il surrealismo e la liquidazione della simbologia*, in « Archivio di Filosofia », 3, (1965), pp. 19-42, (pp. 35-36). Quanto alla « somiglianza » tra realtà dell'inconscio e realtà esteriore si legga quel che ne scrive Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Parigi 1949².

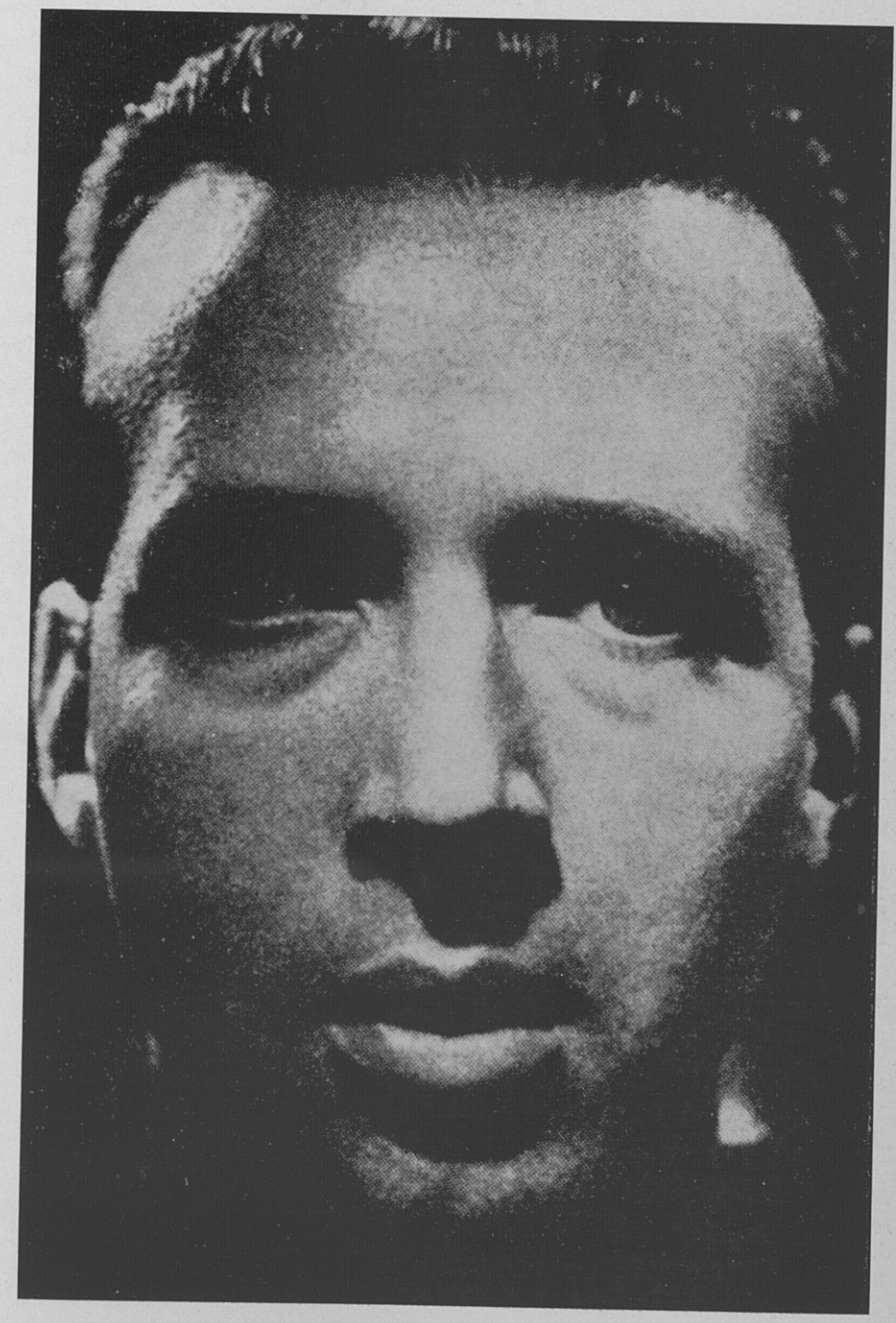
narrato questo avvenimento [15], restiamo stupiti per l'importanza attribuitagli, anche se veniamo a sapere che tra il primo balenargli dell'idea e il primo componimento ottenuto con il nuovo metodo, egli ha pure appreso della sua autonoma coincidenza con il procedimento dodecafonico. Dove il senso di un'operazione che si affida al più semplice giuoco verbale? Lo stupore diminuisce quando leggiamo che (forse studiando le varie teorie sul surrealismo per il suo saggio) Cirlot è portato ad associare l'invenzione di Schönberg con la « tecnica permutatoria della Cabbala », senza sottovalutare l'origine israelitica del musicista [16].

Partito dal primo incontro col componimento becqueriano, dove l'operazione permutatoria gli sembra sortire effetti caotici, Cirlot vuole comporre con *El Palacio de Plata* (1955) una specie di prototipo al quale successivamente si riferisce per ricavarne undici nuove composizioni, l'una dall'altra autonoma, ma tutte insieme rivolte a costituire uno stesso edificio intorno alla struttura del primo [17]. Difficile parlare di modelli, ma altret-

[15] Così in una lettera ad Azancot, da questi riportata nella cit. Introduzione : « Mi descubrimiento de la poesía permutatoria en la primavera de 1954, se efectuó de un modo espontáneo y tumultuoso, en parte como resultado de una lectura de *las golondrinas* de Bécquer. Hice entonces un poema, que no eran sino permutaciones de ese poema becqueriano. Como esa obra me pareció más bien caótica, realicé fríamente ' El Palacio de Plata ', a finales de ese año, y lo publiqué en 1955. En el intervalo entre los dos poemas, me di cuenta de que había llegado a la misma conclusión que Arnold Schönberg en su música dodecafónica (1923), sustituyendo el desarrollo temático por la variación y la permutación. Más tarde relacioné la música de Schönberg, que como sabes era judío, con la técnica permutatoria de la cábala ; por lo tanto, como ves, no ha sido un procedimiento inspirado en ella, sino paralelo » (*Poesía de J.-E. Cirlot ...*, cit., p. 19).

[16] Vedi nota 15.

[17] Il prologo dello stesso autore al *Palacio de Plata* chiarifica il procedimento : « Este poema representa la consecuencia de la analogía y el paralelismo. Aparte los diez primeros versos, que dan lugar al prototipo, al ' acorde germinal ', o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica), pero *también por un desprecio cada vez mayor*



tanto difficile non ricordare certi nomi che inevitabilmente riportano alla medesima sfida, cosciente o inconsapevole, mistica o prometeica, volta così a superare la resa razionale e discorsiva del nous, come la funzione storica ed esterna, descrittiva, dell'opera poetica.

Se da un lato viene in mente, quasi di prepotenza, il Mallarmé de *L'Azur* per la remota e abissale cromaticità dei siti — ma in Cirlot la loro realità è vista impersonalmente, senza coinvolgimenti —, dall'altro non sfugge l'origine dotta della configurazione, lo stesso assetto di luoghi e parole che caratterizzano l'esperienza degli ermetisti e, là dove essa coincide, dei mistici. Di qui che Cirlot sottragga il suo linguaggio a quello comunque logorato dalla storia e, in senso volgare, dalla « letteratura » (dove proprio i mallarmeani « mots de la tribu » del sonetto a Poe assurgono a paradigma), così come a quello delle cosiddette esperienze intime, per conseguire — ora con l'ausilio dei primi, ora dei secondi — una lettura del cosmo che è quella « tradizionale » in senso proprio. Tale lettura e la verifica delle sue possibili ascendenze costituiscono l'oggetto del mio studio: non gli esiti della poesia permutatoria, la cui « legittimità » d'altronde andrebbe verificata secondo i rigori del pensiero abulafiano (vedi la nota 9), ma i segni del sacro sui quali essa è costruita, i termini che ne dicono l'approccio, saranno dunque presi in esame.

Se Mallarmé invita le immagini ad entrare nell'anima e a disporsi in modo da permettere quasi il loro assorbimento (*Brouillards montez! versez vos cendres monotones / avec des longs haillons de brume dans les cieux / qui noiera le marais livide des automnes / et batissez un grand plafond silencieux!*), qui è subito detta la geografia tutta interiore della visione. Ma di un'interiorità non sentimentale né « morale » o religiosa in senso comune, sibbene imperniata nei centri della conoscenza ridestata e nella precisa terminologia che li designò in modo da difenderli dai

---

*hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento.* Primero las permutaciones afectan sólo a los versos; luego a las palabras en éstos ». (*Poesía de J.-E. Cirlot* ..., cit., pp. 337-338).

capricci della profanazione[17bis]. I riferimenti di Cirlot alla letteratura ermetica sono espliciti, e già questo lo mette fuori dalle caotiche scene del sonnambulismo surreale, anche se non dal sospetto intellettualismo della costruzione, dovuta forse più allo studioso che al poeta. Ma è questo un sospetto che lo stesso Cirlot sembra talvolta alimentare.

Il componimento si offre all'analisi simbolica; al suo linguaggio particolare ci si dovrà abituare per seguire un discorso che se da un lato deve evitare i termini delle varie esegesi letterarie, dall'altro non può che di rado scendere all'acclaramento esaustivo delle espressioni. Si osserverà pure l'intricato associarsi degli emblemi e l'impossibilità di lumeggiarne uno senza riferirsi di continuo agli altri, esaminati o da esaminare.

È evidente il rischio che si corre a studiare questa poesia da un punto di vista che solo perifericamente la osserva come tale: si finisce per delimitare parole e simboli, ed astrarsi quasi del tutto dall'autore e dal suo essere artista. È il rischio connesso ad ogni analisi di questa fatta, almeno per chi abbia cognizione e rispetto della natura oggettiva e impersonale della simbologia. Ma quale altro discorso proporrebbe del resto la migliore poesia cirlotiana che non fosse quello intorno ai simboli? In Cirlot non ne abbiamo infatti, come presso altri, un uso arbitrario, caotico e men che mai « ingenuo »: se mai poesia fu costruita su una specialissima letteratura che in Spagna, da una certa epoca in avanti, non ha avuto cultori, quella di Cirlot è certo l'esempio più flagrante. Ciò inficia tuttavia solo in minima parte il valore poetico dell'opera. Se si dice « costruita » non si vuol dire artificiosa, si vuol solo tenere presente che l'autore si muove in un ben preciso paesaggio i cui elementi non possono venire « spontaneamente » collocati e assunti, e in cui il sentimento e la « letteratura » in senso stretto entrano in misura del tutto marginale e quasi per caso. Qualunque discorso volesse qui prescindere dall'intenzione sia pur macchinosamente esoterica di Cirlot sarebbe destinato a cadere nelle banalità e nelle tautologie della critica buona a tutti gli usi.

---

17bis Si insisterà nel distinguere il « sacro » — *qādosh*, *sacer*, *Heilige* — da ogni sua interpretazione morale o filosofica, giusta il fondamentale discrimine di R. Otto. Cfr. *Il sacro* (trad. it.) Milano 1966, p. 18 *passim*.



*Il palazzo, le acque, la pietra, il sangue.*

El palacio de plata

El palacio de plata resplandece
en medio de las aguas del abismo
y las coronas arden con dulzura.
Y la dorada rueda de las rosas
levanta su cabeza de aire blanco.
El árbol infinito de la sangre
atraviesa la roca transparente.
La noche abre sus ojos de fulgor
sus letras de cristales que respiran.
De la calma del centro nacen llamas.

Da questi dieci versi archetipi nascono, come s'è detto, undici componimenti, ciascuno dei quali va gradualmente diversificandosi rispetto al primo, sì che l'ultimo apparirà totalmente stravolto nella forma ma perfettamente aderente nella sostanza simbolica, la quale vi è semmai più radicalmente sublimata.

Di questo cammino, suddiviso in dodici tappe [18], vediamo ora quella che sta al centro.

El palacio de plata de la sangre
atraviesa la roca con dulzura
en medio de las aguas que respiran.

---

18 *El Palacio de Plata* è compreso nel citado volume, *Poesía de J.-E. Cirlot* ..., pp. 267-271.

Già nella suddivisione dodecadica del viaggio poetico, Cirlot si è ispirato alla tradizione esoterica, la quale ha di suo note e diffuse corrispondenze eroiche (es.: le dodici fatiche d'Ercole), religiose (es.: i dodici fratelli Arvali, i dodici Apostoli), giuridico-civili (es.: i dodici Salii e in genere la dodecadicità presente nella leggenda romulea e, più tardi, in quella cavalleresca coi dodici cavalieri di Arturo, i dodici pari di Francia ecc.). In quanto ai dodici momenti dell'*opus* ermetico così li elencava una scuola di derivazione paracelsiana: calcinazione, coagulazione, fissazione, soluzione, digestione, distillazione, sublimazione, putrefazione, incenerimento, fermentazione o creazione del corpo di gloria, sua moltiplicazione, sua proiezione su altri corpi. Sul dodici, numero zodiacale per antonomasia, è appena il caso di richiamare.

El árbol infinito resplandece
y la dorada rueda de fulgor
levanta su cabeza de cristales.
De las rosas del centro del abismo,
sus letras de la calma nacen llamas.
La noche abre sus ojos transparentes
y las coronas arden de aire blanco.

E quella che sta alla fine.

La noche de cristales de aire blanco
atraviesa el palacio transparente,
la roca de las rosas de fulgor,
en medio de la calma que respira.
Del infinito centro de sus ojos
el árbol de las llamas resplandece,
y la dorada rueda de las aguas
levanta su cabeza con dulzura ;
del abismo de plata que abre letras.
Y las coronas nacen de la sangre.

È evidente che ci troviamo dinanzi a una contemplazione interiore imperniata su certi simboli intimamente associati — palazzo, albero, sangue, pietra, rosa ecc. — secondo una relazione che non verrà mai meno nelle diverse peripezie della permutazione. Si direbbe anzi che il loro sposalizio vi è previsto in tutte le modalità possibili che si offrono all'adepto nel processo di scatenamento e liberazione: le diverse combinazioni sono infatti altrettanti modi di effettuare la visitazione e di leggere quel cosmo costruito *sub specie interioritatis*, ogni rimando all'umano, allo storico, al quotidiano essendovi escluso sia pure a titolo comparativo o suggestivo. Man mano che le immagini fluiscono dinanzi all'occhio interiore, esse vengono liberate dal loro contesto episodico e associate di volta in volta a quelle altre che si stagliano nell'interezza del paesaggio. Ma tali immagini corrispondono a precise parole, a frammenti di conoscenza già codificati, che forniscono, ciascuno a suo modo, nella misura propria, il suggerimento e l'allegoria di una realtà in sé inenarrabile (*ganz andere*). Tali parole corrispondono a loro volta



alle lettere di un alfabeto che da un lato è concetto basilare ed elementare di ogni apprendimento o « erudizione », dall'altro è nel suo insieme immagine eccellente del nome e della potenza di Dio, come s'è visto a proposito della Cabbala operativa degli estatici.

Detto questo, isoliamo qualche immagine così com'è fissata nel componimento, tentando di darne un'interpretazione che poggi soprattutto su un'arte che Cirlot conobbe e sommamente amò pur con frequenti ed incresciose cadute sincretiche.

Prendiamo il primo verso con la sua immagine predominante e vediamo come esso si presenta nelle successive tappe di questo cammino: « El palacio de plata resplandece », « y la calma dorada del palacio », « la noche abre el palacio de las aguas », « El palacio de plata de la sangre », « el palacio de plata transparente », « Las letras del palacio resplandecen », « El palacio de sangre transparente », « La noche abre el palacio de la sangre », « ... atraviesa el palacio transparente ».

1. Sul simbolismo del « palazzo » o « castello », strettamente associato a quello dell'« albero di vita » ammaestra un'ampia letteratura che va dallo *Zohar* (I, 65) a san Bonaventura (*Vitis Mystica*, c. III), oltre, naturalmente, a santa Teresa, che così ammonisce: « Antes que pase adelante os quiero decir que consideréis qué será ver este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mesmas aguas vivas de la vida, que es Dios » (*Moradas primeras*, c. 2, 1). Nel primo verso di Cirlot il palazzo si staglia fulgido nella gloria pacata dell'argento (cabbalistico metallo della virile clemenza) a dominare le acque dell'abisso. Siamo dunque davanti all'immagine ottima, « normale » della regalità del cuore nella sua quiete non ancora osservata dal di dentro, non violata nel suo segreto, non insidiata dalle correnti che ne lambiscono le fondamenta, mentre le « corone ardono dolcemente ».

Ogni verso del primo componimento non fa che esprimere codesto momento di letizia immota e trionfante che la contemplazione esterna sottace; non è intimamente vissuta e conosciuta cioè, come *gradus ad montem*, ma semplicemente e « platonicamente » rimirata. Se nella tradizione esoterica largamente testimoniata il « palazzo » vale « centro del cuore » e « motore immo-

bile », luogo massimo del sé, per i trattatisti ermetici esso è punto d'incontro della « Croce elementare », luogo della « quintessenza », del « Cielo segreto », dell'« acqua di vita », secondo insegna Della Riviera nel *Mondo magico* ... Il Böhme, che le due conoscenze profondamente echeggia, riafferma che nel « palazzo » del cuore ha sede la vera signoria intellettiva la cui sfera comprende e sovrasta il semplice esercizio della ragione: « ... il cervello che è nella testa è una potenza del cuore, poiché tutte le potenze si elevano dal cuore verso il cervello. Il cervello nella testa trae le sue origini dal cuore » (*Morgenröte*, XXV). Il cuore è però simboleggiato anche dal sole che, in sede di metallurgia ermetica, vale « oro », mentre l'« argento » del palazzo, per il ripetuto simbolismo femminile parrebbe opporsi a questa interpretazione. In realtà, l'argento indica una nozione puramente mistica della conoscenza, sovente associata pure alla Luna e a Mercurio, e che, in virtù della luce riflessa cui rimanda più d'un'immagine della Sophia, sta alla sapienza come la luna sta al sole. Valgano perciò le *coincidentiae oppositorum*: cuore/cervello, oro/argento, sole/luna. Anche ciò, del resto, riflette bene la condizione dell'adeptato mistico-poetico (più che non iniziatico) cui, nella migliore delle ipotesi, si richiamò Cirlot. Il cuore adombrato dal « palazzo » non è la semplice ragione, ma il luogo fisico della sapienza, nel solco di una tradizione vivissima nel Medio Evo e presente in Dante che bene la esprime parlando dello « Spirito lo quale dimora nella secretissima camera de lo cuore » (*Vita Nova*, II). Il cuore è anche l'emblema principe della vittoria sul caos, sui sentimenti, sulla « vita » come passione, *pathos*; ciò soprattutto quando venga raffigurato da un palazzo ergentesi sull'abisso, non potendovi essere più pregnante analogia col motivo del « salvato dalle acque », « vittorioso della madre », « risorto dall'indistinto », costantemente testimoniato nelle tradizioni orientali e occidentali. Mentre nella *Brhadaranyaka-Upanishad* (IV) si parla del cuore come di « diga che costringe i mondi entro certi confini onde essi non ripiombino nel caos », nel *Sepher Jetsirah* (c. IV) è « il cuore nell'organismo come un re in guerra », e, ancora in santa Teresa, trovandosi al centro del castello è « ... pieza u palacio a donde está el rey », ovvero ambito della « luz que sale del palacio donde está el rey » (*Moradas primeras*, c. 2,14). La funzione di



argine e di imperio si diversifica così dall'altra di luogo eccelso dell'intelletto, ma entrambe si integrano in una sorta di impassibilità attiva, di sapienza ordinatrice e sovrana che ci riporta alla definizione prima di « motore immobile ». Per concludere, è un emblema eminente che il Cirlot simbologo in pieno fervore di studi esoterici riprende dalla concorde e ricchissima iconografia tradizionale, luogo alla cui conquista deve muovere l'adepto per vedere dal di dentro « il santo palazzo che è la regione dell'idea pura » [19].

2. Il secondo verso contiene un simbolo che del precedente è la più esatta e radicale contrapposizione, ma mentre nel componimento prototipo esso si presenta nella sua « normale » condizione di aspetto soggiogato se non debellato della realtà, nei seguenti si emancipa e riprende forza grazie alla dinamica delle permutazioni, paradigma dell'insidia cui va soggetto il « palazzo » quando è disertato dalle « guardie preposte alla battaglia », come santa Teresa chiama le potenze dell'anima (*Moradas primeras*, c. 2, 15). « Acque » e « abisso », non a caso associati da Cirlot nel medesimo verso, appaiono sempre collegati nell'iconografia del Caos. L'acqua di questo verso non è infatti quella « di vita », spagiricamente estratta, che « illumina, monda e purifica », di cui già Arnaldo da Villanova e lo pseudo-Lullo [20]; ma quella di morte, segno del reddito al magma e all'indistinto. La prima è sublimazione, separazione dalla ganga, quella che insegna a decifrare quanto prima era confuso, senza limiti né gerarchie; la seconda è regressione al nulla, alla corrente senza forma e senza legge cui si abbevera la stirpe dei titani, degli sconfitti. Le acque dell'abisso valgono qui come *samsâra*, cieco destino, principio umido dell'incessante cangiare, ἐν τὸ πᾶν cui si collegano i miti di Tifone-Seth e di Osiride; le « correnti di vita » allo stato selvaggio (le stesse alle quali, pur in assoluta ignoran-

---

[19] La definizione è di un maestro orientale; cfr. *Vie de Milarépa*, Parigi 1925, p. 226.

[20] Frammenti tradotti in J. Evola, *La tradizione ermetica*, Bari 1948². Per gran parte della letteratura alchemica qui citata mi servo di quella frammentariamente riportata dall'Evola, autore che Cirlot ben conobbe e al quale esplicitamente attinse per il suo *Diccionario de Símbolos tradicionales*.

za di cose esoteriche, si affidavano i surrealisti col deviato motivo di *point suprême*) corrispondono allo stato *solve* opposto al principio *coagula* incarnato dal palazzo. Lo *spiritus super aquas*, altra immagine del dominio sul principio selvaggio, è quello che dinanzi allo scorrere e mutare dei fenomeni rappresenta l'ancoraggio alle essenze immutabili. *Signatura* di contro a « divenire », di dove prendono origine i molteplici miti della navigazione alla fine coronata da un premio o conquista: navigare è, visibilmente, vincere le correnti, vedere di là dall'ingannevole lussureggiare della *res extensa* [21]. Il principio acquatico è la variante sottile di quello tellurico al quale è appunto unito nei mitologhemi agrari della fertilità, ma anche codesto aspetto che è poi quello naturalistico e fenomenico dell'εν τὸ πᾶν, agente sul volto femminile della realtà, non può non implicare una diminuzione e un esautoramento di quello uranico.

L'esautoramento viene talora patito da un dio che insorge contro il regno della madre — la « terra », le « acque » ecc. —, e non solo tale sua insorgenza segue ad un declassamento immanentistico (per cui da principio celeste che era scende ad allegorizzare cicli della natura), ma di regola si conclude con una sconfitta. È la variante plutonia o infera di cui è piena la mitologia mediterranea — vedine le reminiscenze contraddittorie in un Vulcano legato alla forgia, per altri motivi guercio o zoppo come il fratello Odino —, ma di cui la tradizione celtica dà gli esempi più caratteristici: Merlino conserva sì gli attributi celesti primamente collegati a lui, ma più spesso è degradato a divinità silvestre o venatoria potendo giungere sino ad incarnare forze diaboliche nella versione ciclopica [22]. Analogamente Cuchulainn, variante agrario-naturalistica dell'iddio prisco Lug, « fabbro, guerriero, suonatore d'arpa, storico, mago, coppiere e bronzista » [23], è trasformato dopo un accesso di « pazzia », cioè di ribellione, in entità mostruosa e sinistra pur nella ribadita subordinazione alla terra. Entrambi i personaggi, Merlino e Cuchu-

[21] Su ciò, tra gli altri, R. Guénon, *Le passage des eaux*, in « Études Traditionnelles », febbraio 1940.

[22] Cfr. *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, a cura di H. O. Sommer, Washington 1908-1909, p. 124 *passim*.

[23] J. Markale, *L'épopée celtique d'Irlande*, Parigi 1971, p. 27.



lainn, riacquistano il « senno » (e qualunque volontà di ricuperare le primitive funzioni) dopo essere stati tuffati rispettivamente in una sorgente e in un orcio pieno d'acqua [24]. Con quest'ultima vicissitudine, molto significativa, è istituzionalizzata la loro discesa naturalistica più di quanto accada ad altre divinità serbanti un duplice volto celeste e tellurico (es.: Marte/Mavorte). Il singolare titanismo, rivolto non contro Giove ma contro Latona, è punito col ritorno coatto alle acque.

Le acque appaiono nel componimento cirlotiano sì soggette al « palazzo », che ergendosi su di esse simboleggia il suo affrancamento e la sua « salvazione », ma codesta condizione è per sé instabile, ché la potenza suggente dell'abisso, la spinta a perdersi nella corrente dell'azione-passione è sempre lì ad insidiare la fortezza. Occorre nuovamente « creare il caos » ed eseguire le prove che ristabiliscano un nuovo ciclo di vittoria, ogni « ritorno alle origini » sottendendo un regresso al grembo materno e perciò alle « acque ». In termini più strettamente ermetici si tratta di ritemprare il ferro nell'acqua acciocché diventi l'« acciaio dei saggi », qualità illustre che il Cosmopolita assegna allo spirito dominatore che attrae come polo le correnti mercuriali libere nel loro magma [25].

3. Nel terzo verso si ha il simbolo della corona e, in modo implicito, quello del fuoco (« arden »), che poi tornerà nell'ultimo verso come fiamma che si sprigiona dal centro del sé. Le corone valgono qui come immagini dei pianeti intorno ai quali ruotano i vortici di luce provenienti dal sole, cioè dal cuore. Esse si connettono a uno speciale simbolismo — soprattutto ebraico e cabbalistico-cristiano —, volto ad individuare i punti sottili dell'uomo, secondo si disse dei « sigilli » o « centri di vita », per sortirne il risveglio e l'attivazione: esse potrebbero dunque corrispondere a una specie di costellazione accesasi d'improvviso intorno all'astro più grande, ovvero ai nodi sfolgoranti di un albero sefirotico. In quest'ultimo caso le « corone » possono essere assimilate a delle sfere, ognuna delle quali racchiude una speciale virtù.

[24] Su tutto ciò vedi M. Riemschneider, *Miti pagani e miti cristiani* (trad. it.), Milano 1973, pp. 51-81 : *Il dio nell'orcio*.

[25] Cfr. *Novum lumen Chemicum*, Venezia 1644, X, *passim*.

Descrive Isaia l'essenza o quiddità di ciascuna sfera di questa *scala dei*: *Hokmah* (sapienza), *Binah* (conoscenza), *Etzeh* (consiglio), *Ghevurah* (forza), *Da'ath* (intelletto), *Yir'ah* (pietà), *Mor'ah* (timor di Dio). È qui evidente il valore religioso più che squisitamente esoterico che si attribuisce all'albero, il quale del resto ha una corrispondenza segreta nella dottrina della Shekinah come sintesi delle Sefira [26]. Ma come non collegare questi sette gradini — e dunque gradi — dell'ascesa a Dio con la dottrina dei Sette variamente trattata degli ermetisti? Se nel *Corpus Hermeticum* (VII, 2) il loro itinerario è descritto come cammino inverso a quello della caduta, al termine del quale si ha la reintegrazione nella saggezza preadamica — lo vedi ancora nell'essoterico allegorizzare la settimana con la quiete e la contemplazione riservata all'ultimo dì —, negli alchimisti veri e propri si ha la codificazione tecnica di ogni stadio o tappa della « distillazione ».

Tutta la letteratura successiva intorno ai sette gradi, univoca, pur nella varia terminologia, in una filiera che va da Ostano a Lullo a Pernety, può essere racchiusa in uno dei primi testi dell'arte trasmutatoria che ha per titolo eloquente, *Le sette porte*. Eccone un frammento significativo: « Lo specchio rappresenta lo spirito divino. Quando l'anima vi si guarda scorge le vergogne che ha in sé e le rigetta ... Quando un uomo vi si guarda e vi si vede, distoglie il viso da tutto ciò che ha nome

[26] Anche in questa, similmente che nelle due colonne dell'albero sefirotico, si hanno due aspetti; se in quella, l'una era della Misericordia e l'altra del Rigore, in questa, la destra significherà Pace, la seconda Giustizia. Guénon, *Il Re del Mondo*, *op. cit. infra*, p. 23.

Alla dottrina della Shekinah volle pure riferirsi Cirlot nel concepire il *Ciclo de Bronwyn*, caso unico, nella letteratura moderna, di pseudoiniziazione erotico-mistico-cavalleresca avente al centro una donna fisicamente sconosciuta. Sulla scia della *Fanfarlo* baudelairiana, dell'*Éve future* di Villiers, ma soprattutto dell'*Aurélia* di Nerval, Cirlot concepisce un amore ascetico tra poeta e attrice (questa volta cinematografica). Come nell'*Aurélia* sono intense le suggestioni iniziatiche, (vedi la descrizione di taluni centri visitati dal sole nero), ma più che in quella è evidente la straordinaria versatilità cirlotiana per la letteratura misterica e per certi accorgimenti formali tipici di quella nordica specialmente. Al tema di Bronwyn, come illusione di Shekinah, penso di dedicare un altro studio dell'opera cirlotiana.



di dèi e di demoni e, congiungendosi con lo Spirito Santo, diviene un uomo perfetto. Vede Dio che è in lui ... Questo specchio è posto al di sopra di sette porte che corrispondono ai sette cieli, al di sopra di questo mondo sensibile ... Al di sopra di essi esiste quest'Occhio dello Spirito che è presente e che è in ogni luogo » [27]. Ma qui l'apertura delle sette porte, o l'attraversamento delle sette stazioni, indica non stati di preghiera o di passiva contemplazione, bensì sette operazioni attive dell'affrancamento dal corporeo o dal terreno (Lullo prescrive di « rettificare sette volte il mestruo espellendone ogni volta i residui », *Clavicula*, XVI). Ed è questo simbolismo che nel *Palacio de Plata* è sussunto e dinamizzato nella sua permutazione soltanto poetica, né ciò è smentito dall'evidente arrestarsi del poeta sulla soglia letteraria di tale sapere. (È il grave limite, che bene Azancot denuncia, di chi, forse giunto a certe intuizioni, si limita a descriverne i lati esteriori e « culturali », li traduce in letteratura col rischio di far confondere tale traduzione poetica in caccia di cose « insolite », emula degli inutili scandali dell'avanguardia).

Alla tradizione orientale, così a quella essoterica come a quella altrimenti ortodossa della Cabbala, è d'uopo tornare per attingere il giusto suggerimento nella lettura dei simboli. Ibn Gabirol, il malaghegno, consacrò tutto un poema al *Kéter Malkhùt* (« Corona regale »), versi e prosa variamente intesi a lodare Dio. Qui il termine « sfera » sta sempre per « corona » e, a differenza di quelle rammentate da Isaia e d'accordo con i cabbalisti, esse corone o sfere sono dieci, sull'ultima ergendosi il trono del Signore. Queste sfere sono insieme emanazioni di Dio, e dunque Sefira, e scala per salire alla contemplazione di Lui. Nulla di più semplice che leggerne i significati nelle tessere di questo mosaico, quando Ibn Gabirol domanda retoricamente a Dio e poi descrive: « Chi comprenderà i misteri delle tue creazioni? Tu hai elevato al disopra della nona sfera la sfera dell'intelligenza. Essa è il tempio interiore. La decima sarà sacra al Signore. Ed essa è la sfera più alta di tutte, a cui il concetto può arrivare. E colà è il tuo recondito recesso, che è baldac-

[27] *Ap.* Berthelot, *La chimie au moyen-age*, Parigi 1893, II, pp. 262-263.

chino del tuo splendore. Tu lo fondesti con l'argento della verità. Con l'oro dell'intelligenza facesti la sua copertura. E sulle colonne della giustizia ponesti i tuoi appoggi. E dal tuo potere proviene la sua esistenza. E da te e verso di te è il suo desiderio » [28].

Di queste dieci Sefira o emanazioni dànno così i cabbalisti il significato. La prima, corona per eccellenza, è quella del Creato, alla cui destra siede l'essere di luce e dell'attività, e alla cui sinistra prende posto l'essere di tenebra e di passività. La seconda è quella della Sapienza. La terza è quella della Misericordia e Magnanimità. La quarta è quella della Vittoria (« vittoria » di Dio sui princìpi che variamente sembrano opporglisi). Quinta è la sfera della Conoscenza, la quale, presa da sola, cioè « staccata dalle sue fonti: dal suo Oriente, la Sapienza, e dal suo Nord, la Corona, il mistero dell'inconoscibilità di Dio, si muta in maledizione: è Lucifero, come Dante spiega. Adamo volle una conoscenza (*haskil*), appunto, senza sapienza » [29]. Sempre discendendo si ha la sfera sesta, quella della Forza e del Giudizio, cui presiede la potestà del delimitare e forgiare. Settima è la sfera della Maestà o Gloria di Dio. Ottava è quella della Bellezza (ovvero dell'Armonia). Nella nona è contenuto il Fondamento, che ha una corrispondenza microcosmica nel seme, nella fertilità. La decima e ultima è la sfera del Regno, luogo in cui il divino s'incontra con il terreno. Mosè Cordovero nel *Giardino dei Melograni* insegnò ad immedesimarsi in ognuna di queste sfere, mentre il padre Athanasius Kircher tracciò nel sistema sefirotico del suo *Oedipus aegyptiacus* i ventidue sentieri che conducono da sfera a sfera [30].

4. Nel quarto verso si ha il simbolo della rosa, in parte attenuato in parte messo in risalto da quello della ruota. Si ponga mente, per l'appunto, alla stretta colleganza tra simbolismo floreale e simbolismo rotale particolarmente vivi nel Medio Evo,

[28] Ibn Gabirol, *La corona regale*, a cura di Elio Piattelli, Firenze 1957, p. 71.

[29] Le espressioni tra virgolette sono di Elémire Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia.* Milano 1975, p. 504.

[30] Si vedano i due « sistemi » riprodotti ed egregiamente commentati in Zolla, *Le meraviglie della natura ...*, cit., p. 503 e p. 507.



soprattutto nell'architettura sacra oltre che nella varietà ornamentale dei particolari: il rosone delle chiese gotiche è un elemento in cui « rosa » e « ruota », entrambi simboli della manifestazione, sono combinatamente unificati. Né si dimentichi che tanto la ruota a sei raggi come la rosa a sei petali fungono spesso da monogramma del Cristo, inscritto in un cerchio, simile il tutto a una croce celtica [31]. La ruota è ricorrente emblema solare e zodiacale, sia nelle varianti essenziali (es.: lo swastika), sia in quelle di più ricca ed esornata rappresentazione con valenze già moraleggianti (es.: la *rota fati* come decimo arcano dei Tarocchi); in entrambi i casi essa contiene in modo eminente i due principi ai quali si è fatto riferimento, quello dell'essere immutabile o permanenza, e quello del divenire o della temporalità storica, che è ordinata ed ha un « senso » solo se al primo poggiata. L'asse o perno significanti la prima funzione rimandano al simbolo del polo e della perfetta impassibilità archetipica e testimoniale (cfr. il mito dell'Agarttha quale centro del mondo e « terra immobile »), mentre le acque o correnti adombranti il secondo rimandano al Caos quale assoluta nullificazione e assoluta virtualità (donde l'orfica discesa agli inferi come rito di ri-creazione, e le sue degradazioni nichilistiche nei vari « ritorni alle origini »). (Sotto il segno del primo, che regge e scandisce, si hanno le civiltà « antiche » o tradizionali, quando il secondo se ne emancipa o prevale sul primo si avranno quelle « umanistiche » o moderne, essendo evidente, nel primo e nel secondo caso, come le categorie « antico » e « moderno » poco abbiano a che vedere con il significato cronologico volgare).

Ora, nella poesia di Cirlot le rose appaiono già sistemate in forma di ruota e tale ruota è imperniata, sì come la costellazione delle « corone », intorno al « palazzo » del cuore. Quel che nel primo componimento è ancora un'immagine perfetta delle subordinazioni e delle armonie, entra però in crisi nelle successive rifusioni permutatorie (es.: « ... las rosas de plata de la sangre », « ... las rosas del centro del abismo », « las rosas de

[31] Per queste associazioni vedi specialmente, L. Charbonneau-Lassay, *Le symbolisme de la rose*, in « Regnabit », marzo 1926; e R. Guénon, *Les fleurs symboliques*, in « Études Traditionnelles », agosto 1936.

cristales arden sangre » ecc.): ciò conferma il significato della « permutazione » come calibrata e calcolata immersione nella caoticità dell'alea verbale. Ma è un'alea relativa e « tecnica » che mai non cessa dalla sua funzione mediale per divenire essa stessa fine dell'operazione. (Di qui forse una certa pazienza di incastri e l'« insincerità » poetica che traspare dai versi ottenuti, contraddicendo la parentela altrove innegabile con la linea Blake-Hölderlin-Nerval-Lautréamont. Questa poesia non sfugge quasi mai al sospetto della compiaciuta ricostruzione secondo un repertorio che ha dei passaggi obbligati).

Quanto alla rosa, il suo simbolismo è così ricco che si è costretti a limitarsi alle principali testimonianze presenti nel campo della tradizione ermetica. Di regola associata al simbolo della Croce variamente disegnata, spesso la si è vista come immagine di Cristo, primo esito del suo sacrificio, e talora, a somiglianza delle Sefira, metafora delle piaghe. La rosa è spesso alchemica meta dell'*opus magnum*. Ancora la porta magica di Roma, negletta alla pari di altre vestigia minori, ha incisa la leggenda « Ad rosam per crucem », il che significa che alla prima si giunge conoscendo la seconda, attraversandone ermeticamente le stazioni. In Occidente, fino alla tarda classicità, la rosa fu mezzo a metamorfosi benigna, fiore di recupero e ripristino di beatitudine e saviezza perdute: l'asino di Apuleio ridiventa uomo mangiando rose, e nel *Fiore* di Francesco da Barberino le rose insieme con dardi trafiggenti simboleggiano l'avvenuto incontro con la sapienza [32]. Associata al sangue, in forma di pioggia o rugiada — *ros* foneticamente affine a *rosa* osserva il Guénon —, la rosa è pure la Vergine come sede della sapienza (*Rosa Mystica*), ed è spesso vicina alla lancia, nuovo emblema dell'asse del mondo e dell'albero di vita [33]. In Böhme (*De signatura rerum*, VIII) troviamo infine la metafora del roveto per il corpo fisico e mortale, e quella delle rose che potrebbero sbocciarvi per la sapienza conquistata.

[32] Se ne veda il disegno in Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma 1928, p. 249.

[33] Charbonneau-Lassay, *art. cit.*



5. « Aria bianca » pare espressione ambigua, forse riempitiva nel contesto che andiamo esaminando. Oppure potrebbe essere riferimento generico e impreciso ad una fase del cammino alchemico, quella dell'*albedo* ovvero « opera al bianco ». Da un lato, il « bianco » porrebbe in essere una relazione con una serie di simboli presso i quali svolge un ruolo fondamentale: così nella geografia sacra dove la nozione di « bianchezza », di « altezza » (Paradêsha), di « insularità » vittoriosa e remota (Thule, Ogigia), di luogo occultatosi in seguito all'oscurarsi dei tempi (Aztlan, Agarttha), indicano una medesima idea non sempre destituita di agganci storici. I nomi di Alba Longa, Albione, Albania — tutti da *albus* derivati — avrebbero potuto rappresentare temporaneamente dei nuclei di attrazione o soltanto dei topoi convenzionali per quei popoli che della nozione tradizionale serbavano memoria [34]. Dall'altro, in campo propriamente ermetico, l'« opera al bianco » prepara alla rinascita e alla vita in senso spirituale, al riacquisto della memoria perduta dopo la sconfitta angelica. Alchemicamente i termini « mercurio », « argento », « acqua divina » svolgono in questo processo una funzione essenziale il cui principale esito è così descritto dall'*abbé* Pernety: « Quando sopravviene il Bianco nella materia della Grande Opera, la vita ha vinto la morte, il loro re è risuscitato, la terra e l'acqua sono divenute Aria, è il regime della Luna ... Quando l'artista vede la bianchezza perfetta, i filosofi dicono che bisogna stracciare i libri, perché essi son divenuti inutili » [35].

La permutazione in « aria » (di cui pure è cenno in Cirlot) è, come si vede, un altro momento importante di questa fase. Secondo Artefio, ermetista, essa suppone « sublimazione, congiunzione ed elevazione, in cui tutto il composto si fa bianco »; condizione trasfigurante per eccellenza, essa sublima e « rettifica », solleva da quella umana, allorché « fa bianco il rame, nube bianca, acqua di solfo rischiarata, trasparenza » [36].

[34] Su tutto ciò cfr. R. Guénon, *Il Re del Mondo* (trad. it.), Roma 1971, p. 79 ss ; sul simbolismo del « bianco » e del « nero », dello stesso autore, *La grande Triade*, Parigi 1946, capp. V e IX, specialmente.

[35] *Ap.* J. Pernety, *Dictionnaire mitho-hermétique*, Parigi 1758, p. 58. (Nuova ed., Parigi 1972).

[36] *Ap.* Berthelot, *La chimie au moyen-age*, cit., II, p. 82.

6. « Albero del sangue ». Se il precedente verso conteneva un riferimento all'*albedo*, in questo si rimanda al *rubedo*, ovvero « opera al rosso ». Che cosa questa sia dicono velatamente i trattatisti orientali e occidentali, concordando intorno alla materia prima sulla quale occorre agire, il sangue, e sulle modalità dell'operazione. Ma il sangue è anche il vaso principale della vita nel suo fluire brutale, quando regole spirituali non la trascendano e discipline non sappiano educarne le essenze: è per questo che in qualche occasione lo troviamo avversario del risveglio e dunque dell'Albero di Vita [37]. Quando vi prevale la componente « esistenza » sulla componente « vita » si ha visibilmente un privilegio del dato perente sul metafisico, del fenomenico sull'essenziale, del materiale sullo spirituale. Gli dèi gradirono perciò il sacrificio cruento che, solo, poteva redimere colpe di uomini e popoli; ma il sacrificio — assurdo alle logiche moderne — doveva essere compiuto non dal colpevole ma dall'innocente, non dalla etèra ma dalla vergine, non dal ladrone ma dal rampollo regale, non da Giuda ma da Cristo, non dal lupo ma dall'agnello. La cagione fu ancora intuita in piena età razionalista e sentimentale (complementarità mai venuta meno, pena il crollo di tutta una mentalità) da Donoso Cortés che la riespresse nell'*Ensayo* traendone conclusioni di ordine giuridico[38].

Non resta che tornare al sangue come vaso dell'« opera al rosso ». È nella regione tellurica dell'uomo che ha sede il fuoco filosofale, nel sangue sono dunque impressi gli archetipi da reinterpretare. Sotto « feccia e sangue » si trovano i germi di questa vita che l'arte regia s'ingegna di riscattare. Secondo il *Trionfo ermetico* « la soluzione del corpo nel suo proprio sangue è la soluzione del maschio per mezzo della femmina e quella del corpo per mezzo dello spirito ... Tenterete invano di far la soluzione perfetta dello stesso corpo, se voi non reitererete su lui l'afflusso dello stesso sangue, che è il suo mestruo naturale, la donna e il suo spirito tutt'insieme, con il quale si unisce sì

[37] Così in Ippolito, *Philosophumena*, VI.

[38] Ricollegandosi a quanto detto da Joseph de Maistre negli *entretiens* ottavo e nono delle *Soirées de Saint-Pétersbourg* e nell'*Eclaircissement sur les sacrifices*.



strettamente da non far più che una sola e medesima sostanza ». Meno criptico il Dorn quando scrive che « ... dal corpo già reso pallido si separa, col sangue, quell'anima che per noi è tal premio da tenerne a vile quanti si siano corpi » [39], in un senso che per Braccesco (*Espositione* ...) si chiarifica nell'identificare la quintessenza o materia incorruttibile col sangue umano. Ma forse più di tutti Della Riviera esplicita quel che deve intendersi per « sangue » nel contesto qui usato da Cirlot, dimora cioè di archetipi dell'uomo: « Come il sangue è la sede degli spiriti vitali, così questo contiene in sé la spiritual vita di tutto. Di questo proprio sangue trattò ed intese Orfeo nel *Lapidario*, là ov'ei disse ch'el sangue di Saturno caduto in terra congelossi in Pietra [anche questa si vedrà in Cirlot associata al sangue] [...] Con ragione cabbalisticamente leggiamo il sangue magico recarci la sanità de gli spiriti vitali; poich'egli contiene detta quintessentia. Parimenti appellasi questo sangue Latte della Vergine, per la Vergine intendendosi la Luna » [40]. « Vergine » e « luna » stanno difatti per elemento femminile che è nell'uomo, proprio il ruolo svolto dal sangue e dalla sua particolare vita in opposizione a quella dello spirito, sin quando l'arte non riproduca la cercata armonia dei complementari.

Del sangue e della porpora come emblemi della regalità eroica sarebbe superfluo enumerare esempi, ritrovare nessi che appaiono chiari quando si entri in questo muto linguaggio: chiomati di rosso e ricoperti di porpora sono i cavalieri che incontriamo nell'avventura del *Parsifal* di Chrétien de Troyes, e rossa di sangue è la pietra dalla quale dovrà l'eroe estrarre la spada che lo designerà nuovo principe della stirpe di Davide. Grazie al sangue del toro ucciso da Mithra rifiorisce la terra. E così via elencando sino a collegarci a quanto si dirà a proposito del « fuoco ».

7. « Roccia [o « rocca »] trasparente ». Non è soltanto una metafora del cristallo, ma, più profondamente, ai fini di questo studio,

[39] *Clavis philosophiae chemisticae*, III.

[40] C. Della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi*, Milano 1605, p. 60 ; c'è una recente ediz. integrale dell'opera di Della Riviera, Milano 1971.

un simbolo del Monte e della Pietra insieme; entrambi offrono nella tradizione iniziatica ed ermetica una vastissima rete di associazioni e di riscontri. Per il primo ci basti limitare la ricognizione alle principali testimonianze che se ne hanno in Oriente e Occidente, in modo concorde evocanti l'idea dell'« asse del mondo », dell'altezza, dell'inaccessibilità, del « polo », cioè ancora della permanenza dell'essere, della sua condizione sovrana sul mutare delle cose, su quel cangiare dei segni esterni e degli accidenti che è invece il Nord dei tempi ultimi. Si aggiunga di passata che il simbolo del Monte è complementare al motivo della « caverna » e del « labirinto », e questo a quello del cuore e del « palazzo », col che si tornerebbe a quanto detto in proposito [41]. Il Monte rinvia però a un'idea del « centro » precedente a quella simboleggiata dall'« isola » e dalla « caverna », che già esprimono perigliosa lontananza e occultamento. Esso si staglia nella sua piena manifestazione, punto di ideale riferimento nei vari cicli e nello stesso lor degradare, sì che Guénon mette in giusta relazione Satya-Yuga o età dell'oro, e Satya-Loka o vetta della montagna, sua parte aurea. In vetta a un monte colloca Dante il suo Paradiso, né poteva essere altrimenti in chi sentiva ancora l'esatta portata, senza deviazioni di ordine moraleggiante, della parola *Paradêsha*, che in sanscrito vale « contrada suprema », « montagna polare » [42]. Al centro di un'isola collocarono i celti una « montagna bianca » o « del sole » che nessun diluvio potrà mai sommergere, e bianco è pure il monte Mêru della tradizione indiana e il Qâf di quella araba e il Montsalvat (Monsalvato e *mons salvationis*) della saga graalica, miti tutti — arduo sarebbe completarne l'elenco — riconducenti a quello archetipo del « polo » e dell'asse incrollabile del mondo. La progressiva invisibilità e inaccessibilità del « monte », insegna la Tradizione, non suppone un suo oscuramento né un oggettivo cambiamento di stato, ma solo « un rovesciamento dell'ordine

[41] Cfr. i due articoli del Guénon, *La caverne et le labyrinthe*, e *Le cœur et la caverne*, in « Études Traditionnelles », rispettivamente di ottobre-novembre e dicembre 1937.

[42] Cfr. R. Guénon, *Il Re del Mondo*, *op. cit.*, p. 70.



stabilito » nell'universo esteriore, e, per esser più precisi, nella sfera della civiltà [43].

Prossimo nella concezione ma diverso per la tematica è il simbolo della Pietra. La sua importanza è racchiusa nell'adagio ancor vivo sino a tempi recenti nell'iterazione clericale, *Deus ex petra* (e Mithra fu partorito da una pietra), nonché nel suo ruolo fondamentale, unitamente a Pietro, nel linguaggio allegorico intorno all'edificazione della Chiesa. Ruolo presente già nella leggenda del Tempio di Gerusalemme, donde i rituali muratorii intorno al costruire lavorando la pietra.

Il perché di codesta essenzialità della Pietra, di questa sua potenza assuntiva e virtuale che la fa somigliare a un dio è detto dal suo medesimo essere *il simbolo* nell'accezione più ristretta e categorica (συμβάλλω); essa « mette insieme » gli elementi costitutivi di ogni vita, è la pura sintesi e la pura potenzialità: grezza è caos totale, squadrata è materia domata e opera perfetta. Gli elementi fuoco Δ, acqua ∇, terra ∇̸, aria ⧋, vi sono celati, e attendono soltanto chi sappia trattarla per esserne liberati. Essa non poteva dunque non apparire l'emblema del tutto in uno, del cosmo allo stato di quiete. Era di pietra bianca l'*Omphalos* di Delfi e, perché « ombellico », veniva raffigurato al centro del mondo; Pindaro, ricorda Pausania nella *Periegesi* (X, 16, 2), ancora tale centralità sacra cantava in un'ode, e l'*Omphalos* era stato perciò situato nel mezzo di un tempio ove gli si tributava venerazione in forma di uovo o di stele. Pietre « dall'aria » o dall'alto erano i meteoriti raccolti in antico e trascesi come segno tangibile dell'intervento celeste; di pietra, come gli altari, furono fatti i troni, di pietra erano gli oracoli dei re; dalla pietra veniva, come da un'ordalia, la prova di una legittimità spodestata e la condanna di un'usurpazione: così la pietra dei signori d'Irlanda, Lia-Fail, così i macigni arturiani e parsifalici.

Dalle pietre si cavano suoni celesti, ineffabili eppure loro stessi eloquenti in modo unico come lascia capire Pausania a proposito di quella che si trovava a Megara; nei cavi e conche di grosse pietre « ballerine » o instabili le spose sterili di Galizia

[43] Ivi, p. 71 *passim*.

si facevano prendere per ridare vita al grembo [44]. Non va dimenticato peraltro un nome latino della pietra, *caput* [44bis], che è anche quello della testa: ne deriva da un lato la terminologia specialistica della costruzione, es.: « caput anguli », « capitulum », dove la prima è la pietra che completa l'edificio, la seconda è quella che domina e in certo modo, dà un senso alla colonna (il « capitello »); dall'altro una serie comune di verbi neolatini del « finire » inteso un po' specialisticamente, *achever*, *acabar*, *portare a capo* ecc.[45]. Ciò spiega come a tutti i mestieri filiati dall'arte di lavorare la pietra — dall'architetto allo scalpellino, dal murifabbro all'intagliatore di graniti e di giaietti — si accedesse solo dopo precisi apprendistati iniziatici e non semplicemente operativi, aspetto che, osserva ancora il Guénon, non si pone neppure per le attività meccaniche sorte in epoca moderna.

Detto questo, come meravigliarsi dell'importanza di questo simbolo nel linguaggio ermetico? Quel che in architettura è « pietra angolare » in alchimia sarà « pietra filosofale », né altro significherà trovare la « pietra filosofale » che ricreare nell'uomo la condizione primigenia e sacra di questo « tutto in uno » e saperne estrarre le varie essenze prigioniere o dormienti (dove è però da temere il diabolismo latente nell'*opus* alchemico: sostituirsi a Dio, farsi « come Dio », seguendo il consiglio del primo tentatore). Scriverà Böhme che « tra la nascita eterna, la reintegrazione e la scoperta della pietra filosofale non v'è differenza alcuna » (*De signatura rerum*, VII). Ma questa ri-creazione è opera interiore, e solo di risulta e in via accessoria può concretizzarsi anche esteriormente, nelle trasmutazioni ottenute grazie alla « pietra ».

Essendo la Pietra un emblema del cosmo lo è anche del-

[44] Sul vastissimo argomento si vedano specialmente, J. Marques Rivière, *Amulettes, talismans et pentacles*, Parigi 1950; M. Schneider, *Singende Steine*, Kassel 1955, (c'è una trad. it., Milano 1976); S. Mayassis, *La pierre* in *Architecture, Religion, Symbolisme*, II, Atene s. d.; sul connesso simbolismo del costruire, cfr. gli studi fondamentali del Guénon, e specialmente, *La « pierre angulaire »*, in « Études Traditionnelles », aprile-maggio 1940, e, *Pierre brute et pierre taillée*, in « Études Traditionnelles », settembre 1949.

[44bis] Walde-Hofmann, *Lat. etymol. Wörterbuch*, s. v.

[45] R. Guénon, *Pierre brute ...*, art. cit.



l'uomo, e in lui stesso esorteranno i testi alchemici a ritrovarla e riconoscerla onde operare la vera trasmutazione cui tende la *quête* ermetica. Si dice nel *Trionfo ermetico* che essa « contiene in sé ogni cosa di cui abbiamo bisogno. Si uccide da sé e poi da sé risuscita. Sposa se stessa, impregna se stessa, si risolve da se stessa nel suo proprio sangue » [46]; e altrove, rivolgendosi agli uomini come a cave mirabili: « voi siete la miniera, perché essa si trova in voi e, per confessare il vero, siete voi stesso a prenderla e a riceverla. Chi cercherà un'altra pietra nel Magistero sarà deluso nell'opera sua » [47]. E concludiamo con un testo arabo: « Questa pietra vi parla e voi non l'intendete. Vi chiama, e voi non le rispondete. O stupore! Quale sordità chiude le vostre orecchie! Quale estasi soffoca il vostro cuore! »[48].

La « roccia » o pietra del verso di Cirlot si è fatta diafana, si è resa quindi palese nei suoi segni diversi, ed è per questo svelarsi e darsi a conoscere che l'albero del sangue, l'altra mappa degli archetipi, la « traversa » o penetra, cioè la sposa.

8. « La notte apre i suoi occhi di fulgore ». Il verso non presenta difficoltà interpretative se, come credo, il termine « notte » è qui citazione di un'altra fase dell'opera alchemica: quella della « morte », « opera al nero » o *nigredo*. Anche un accenno al sonno e al sogno che suggerirebbero stati ignoti alla coscienza — con metafora che potrebbe rammentare pitture surrealistiche — mi pare improbabile in un componimento nel quale Cirlot sembra aver eliminato consuete scorie di derivazione psicoanalitica.

Fino a un certo punto e in via del tutto esterna, con la sostanziale differenza messa in rilievo sopra tra cosciente governo ermetico ed ebbra passività surrealistica, il *nigredo* alchemico e la *rêverie* presentano qualche tratto simile. Il primo è una « conoscenza attiva della morte », è a dire una veglia mantenuta oltre i limiti del sonno o le soglie dell'ebbrezza, naturali o artificiali che siano, allorché i sensi si disciolgono dalle facoltà loro

[46] Cit. in Salmon, *Bibliothèque des Philosophes chimiques*, Parigi 1741, I, p. 196.

[47] Ivi, II, p. 88.

[48] Cit. in Berthelot, *La chimie ...*, *op. cit.*, III, p. 196.

congenite fino alla totale perdita della coscienza. Chi ha letto certe relazioni sciamaniche, con i connessi « squartamenti » del corpo e le altri passioni separatorie, può avere un'idea di tale avventura nel regno delle ombre, condotta in un regime che presenta forti somiglianze esterne con entrambe le esperienze [49]. Ma sempre Böhme, per tutti, vale a suggerirci l'esperienza attraverso i simboli che in parte sono stati esaminati: « L'essere si libera dalla morte con un'agonia che si compie nella grande angoscia dell'impressione la quale è la vita mercuriale, ed in questo dolore lo spavento salnitrico [dove ' salnitro ' significa ' vita individuale '] riluce come in lampeggiamento. Poi la libertà rientra in se stessa e l'essere si immerge nell'angoscia austera e tenebrosa » (*De signatura* ..., III). È l'operazione più pericolosa dell'arte come seppero quei « filosofi » che l'affrontarono e ne narrarono per immagini la tremenda vicissitudine; come hanno saputo gli insensati che vi si sono buttati per piacere d'azzardo. « I filosofi hanno chiamato questa tintura solfo, solfi, fuoco che consuma, lampo che abbaglia, pietra da fionda che spezza e distrugge la Pietra che lascia una traccia eterna di frattura » [50]. Per il surrealista s'è accennato come stavano le cose: lo « strano », l'« inconscio » e l'« insolito », da soli, tenevano il luogo parodistico di un consapevole avvicinamento al sacro, l'inesistenza di un quadro istituzionale che del labirinto prefigurasse i meandri isterilì le intuizioni poetiche avutesi in via spontanea. Per Cirlot, inoltre, il verso ha un valore squisitamente metaforico: la notte che « apre gli occhi » volendo significare che dallo stato di tenebra intellettuale si passa a quello di luce, attivato nel verso seguente.

9. Il soggetto delle « lettere di cristallo » è sempre la « notte » del verso precedente, talché le prime vanno prese come acclara-

[49] Per la « morte » sciamanica in generale e un'eccellente fenomenologia dello sciamanesimo, vedi sempre il classico lavoro di Mircea Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche arcaiche dell'estasi*, (trad. it.), Milano 1953 ; per la descrizione di certe esperienze, G. V. Ksenofontov, *Testimonianze su sciamani siberiani*, in « Conoscenza religiosa », gennaio-marzo 1976, I, pp. 23-52.

[50] *Libro del Fuoco e della Pietra*, cit. in Berthelot, *La chimie ..., op. cit.*, III, p. 216.



mento di « ojos de fulgor », loro esplicitazione fuori di metafora. Tali « lettere » sono nel pensiero del poeta, con ogni probabilità, quelle della permutazione abulafiana che egli conobbe sfortunatamente attraverso Schönberg e i suoi fantasiosi esegeti. Qui si intenderebbe significare l'inizio di una vita o vivificazione (« respiran ») prima ignota, o negletta dalla coscienza quotidiana: il cerchio fascinatore della vita fenomenica, soggettiva, affettiva, « umana », si è spezzato, e dal varco apertosi esce la coscienza liberata verso la contemplazione di orizzonti inediti. Se vi è scoperto il rimando alla tecnica dell'estasi dissuggellativa di Abulafia, ciò non vuol dire che l'esperienza cui accenna il poeta sia verace, reale, datosi il caso non troppo paradossale (si pensi a Borges!) del suo scetticismo di fondo e di una personale concezione del divino, prima edificatasi sui troppi libri e poi da essi inesorabilmente uccisa [51].

Quanto alle « lettere », al metodo abulafiano, si rimanda a quel che se ne disse nella noterella sulla poiesi mistica, mentre per il loro simbolismo, che qui sarebbe impossibile affrontare sia pur sommariamente, si consiglia di leggere quanto in epoca di fervori cabbalistici ne scrisse Knorr von Rosenroth [52]. Da parte sua lo *Zohar* aveva chiarito il rapporto col « Punto supremo » ben anteriore alle teorie surrealiste. « Tutte le forme che sono al mondo promanano dalle lettere che, in un certo senso, costituiscono la corona del nome divino. Esse hanno generato, combinandosi e sovrapponendosi e formando certe figure in alto,

[51] Per quel che può valere una dichiarazione di « mancanza di fede », ecco un brano diaristico abbastanza significativo, in cui il babelismo bibliotecario di Cirlot fa il paio col compiaciuto, e un po' buffo *déjà vu* di tutti gli scettici letterari : « Mi cuerpo se pasea por mi habitación llena de libros y espadas y con dos cruces góticas ; sobre mi mesa están *Art of the European Iron Age* y *The Age of Plantagenets and Valois*, aparte de un resumen de la *Ars Magna* de Lulio [...] En rigor, no creo en la ' otra vida ', ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer [ ...] Estoy oyendo *Khamma* de Debussy, que, sin ser uno de mis músicos favoritos (éstos son Skriabin, Schönberg y otros) no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi siempre ». *Poesía de J.-E. Cirlot* ..., cit., pp. 128-129.

[52] Se ne veda la trad. franc. di Yves Millet, *Le symbolisme des Lettres hébraïques*, Parigi 1958.

altre in basso, quattro punti cardinali così come tutte le forme e immagini che esistono nel mondo » [53].

10. Il decimo verso ribadisce quella pienezza e tranquillità della vittoria espressa dal primo, e, in maniera differenziata nelle funzioni, dai successivi — le corone ardono « soavemente », la ruota d'oro delle rose è nella posizione normale, sangue e pietra si compenetrano « amandosi », la notte « dischiude » le facoltà alle quali presiede —; la resa descrittiva di tale stato di quiete vuole però segnare più nettamente il discrimine con i componimenti ottenuti attraverso la permutazione, quando esso sarà distrutto per venire nuovamente ricomposto.

I simboli « centro » e « fiamma » sono copiosamente documentati nella letteratura tradizionale, vuoi mistico-essoterica vuoi ermetica. Al primo si sono visti riferiti i motivi « cuore », « asse », « isola », « palazzo », « re » etc., ma come valenze secondarie, derivate. Il « centro » è in realtà un altro nome dell'Uno dal quale tutto promana e al quale tutto deve tendere, intorno al quale tutto deve gravitare pena la dissoluzione e la regressione al magma. L'Uno esprime il molteplice che di quello è funzione, non il molteplice l'Uno che di tutto è significante. (Un dato tipico della civiltà moderna è, non a caso, l'affievolirsi in ogni ordine di tale principio; anzi lo stesso termine « principio », di suo correlato chiaramente all'Uno e al « centro », vediamo con inconscia coerenza dileggiato in cento occasioni quotidiane. Si assiste ad una sorta di invasamento centrifugo che porta spontaneamente a privilegiare quel che discioglie e separa — di qui i feticismi emancipatorii — rinnovandosi in forme sempre più surrettiziamente precarie, nelle quali cioè la precarietà non è accidente ma scopo, secondo il principio surrealista della *précarité réelle*. È la fase *solve* quella moderna per eccellenza. Per contro, nelle civiltà tradizionali è variamente riflesso la fase *coagula*, dove in ogni ordine e sfera è gratificato sì ciò che unisce, ma nel contempo distingue e differenzia, giusta la sua approssimazione all'Uno). Il centro era rappresentato da un punto in mezzo a un cerchio o a più cerchi concentrici, il loro

[53] Cfr. *Le livre du Zohar*, Parigi s. d., pp. 36-73, (p. 42).



diverso distanziarsi da quello esprimendo appunto l'accennata gerarchia degli stati variamente riverberanti il principio. L'idea reggente è che il centro sta alla circonferenza come l'essere sta alla manifestazione, e che la seconda è necessariamente subordinata al primo ma non viceversa.

Fatte queste brevi osservazioni e rinviato a quanto si disse sui motivi riferiti al « centro », passiamo al simbolo della « fiamma ». Essa rappresenta nell'intenzione di Cirlot l'avvenuto compimento dell'accensione illuminante e come tale può racchiudere un senso mistico ed ermetico insieme, secondo vide lo stesso Bachelard (*La psycanalise du feu*) nella cerca alchemica: se l'oro invocato era in realtà la luce, l'« illuminazione » intellettuale, questa non poteva esser disgiunta dalla « fiamma » e dal « fuoco » che ne sono il momento trascendente. La loro variante più frequente sarà l'aspetto « folgore » e « tuono ».

I maestri ermetici opereranno costantemente intorno al fuoco facendone un elemento imprescindibile nell'iconografia alchemica, da parte loro i mistici useranno l'immagine del folgorare e dell'accendere per esprimere il contatto con la grazia. Il tuono annunciava ai guerrieri la presenza degli iddii della propria gente e quindi della loro « luce », da Giove, signore folgorante delle « tre fortune », a Thor, reggitore del martello-fulmine, a san Giacomo Maggiore, « figlio del tuono »: se la luce era lo scopo dell'ascesi comunque concepita e attuata, e la folgore il segno dell'elezione celeste, il lavoro intorno al fuoco purificatore e trasmutatore significherà la durissima anabasi di incenerimenti, rettifiche e calcificazioni che precede la produzione dell'« oro ». Luce come dono degli dèi o dell'azzardo, e luce come premio di lunga dimestichezza col fuoco che distrugge le scorie terrene.

La « fiamma » diventa insieme il simbolo di una lenta e graduale conquista, e di uno stato di calma contemplazione interiore quale è espresso nel verso cirlotiano. Su che fuoco e oro parlassero gli alchimisti certi stolti contemporanei e più stolti posteri ebbero rozzamente a confondere, come ironicamente ricorda l'*Ode* del Crassellame (« ... a che fiamme ostinate? / Non carbon violento, accesi faggi / per l'hermetica Pietra usano i saggi »). Il « fuoco » adombrato è interiore, « filosofico » dal fisico solo adombrato, senza l'opera del quale « la materia rima-

ne inerte e il mercurio ermetico chimera della fantasia » (*Filum Ariadnae*). Talora questo « fuoco » o caldo interiore i testi mettono in relazione con discipline respiratorie alternate alla preghiera e in essa intercalate — ampia casistica universale, dall'*Om mani padme hūm* buddista al *Pater* ignaziano, attraverso gli esercizi dell'esicasmo —, a confermare sì il carattere interiore del risveglio ma anche quello suo di evento non soltanto psichico né tanto meno etico, « morale » e via dicendo. Si tratta di sprigionarlo, di attivarlo, di far sì che arda nuovamente, sovrano nell'impassibilità, e poi di volgerlo all'ultima trasmutazione.

Il linguaggio dei testi — pur nella distinzione ben delimitata tra i diversi « fuochi » — si fa ancor più chiuso in merito e quasi si compiace della propria oscurità. Eccone un frammento riportato da Grillot de Givry: « Il Fuoco dei Saggi è l'unico strumento che possa operare questa sublimazione: nessun filosofo ha mai rivelato apertamente questo fuoco segreto; colui che non lo comprenderà deve fermarsi qui a pregar Dio a che lo illumini » [54]. La fiamma è pure la compagna inseparabile dell'eroe nel momento del suo trionfo o in quello in cui si riconoscono in lui i segni della « fortuna ». Dioniso ha una corona di vampe, e vampe sovrastano i suoi fedeli che l'invocano nell'orgia; un alone di fuoco circonda la testa di Servio e tosto Tanaquilla vi ravvisa gli stemmi della regalità futura; Mosè e Alessandro, come Apollo iperboreo, sono raffigurati con due corna di fuoco — corona e corna sono una stessa cosa, hanno la stessa radice *k̂r̄-n- — simili in ciò a Giove Ammone vincitore delle tenebre e dell'inverno.

La fiamma ci riporta al sole e questo al « cuore » del primo verso: il componimento cirlotiano si conchiude con un muto elogio del palazzo d'argento nel chiuso imperio sulle forze selvagge del *solve*, fatto corpo di gloria nella peripezia ermetica narrata dai simboli, e preparato ad uscire indenne da quella dissociativa e « mortale » delle permutazioni.

Giovanni Allegra

[54] Grillot de Givry, *Musée des sorciers, mages et alchimistes*, Parigi 1929, p. 413.

# IL *PRÓLOGO* DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL* DI JUAN DE LA CRUZ

La tradizione manoscritta del *Prólogo* e la relativa configurazione dello stemma dovranno essere più dettagliatamente vagliate alla luce degli studi, che si andranno facendo, sulla vasta tradizione manoscritta dell'intera opera *Cántico Espiritual*, poesia e prosa, di Juan de la Cruz. Tuttavia, per la circoscritta estensione del campo di ricerca e per la particolare natura del testo, è sembrato utile, proprio per portare un contributo alla soluzione del più ampio problema di critica testuale, presentare le conclusioni del presente studio del *Prólogo* al *Cántico*.

Il testo, a cui si fa riferimento, mai ritoccato dall'autore [1] in quanto rappresenta una lettera [2] di accompagnamento al

[1] Non ci sono interessi particolari per escludere *qualunque* correzione di autore nel *Prólogo*, specialmente nei primi stati del testo. Tuttavia, l'assenza di qualunque correzione al *Prólogo* nel ms. di Sanlúcar de Barrameda (Sr), è un fatto notevole ; aggiungendosi alla mancanza di qualunque indizio valido di correzione di autore nei punti analizzati, permetterebbe di arguire che Juan de la Cruz non considerava l'attuale *Prólogo* parte integrante della sua opera, ma ne tollerava la presenza inoffensiva.

[2] José de Jesús María (Quiroga) parla espressamente del *Prólogo* come di una lettera, cfr *Historia de la Vida y Virtudes del Venerable P. F. Ivan de la Cruz Primer Religioso de la Refor/macion de los descalzos de N. Señora del Carmen / Con declaracion de los grados / de la vida contemplativa por donde N. S. le leuanto a una rara perfecion en estado de destierro. Y del singular don, que tu/uo para enseñar la sabiduria divina que transforma las / almas en Dios.* / Compuesta por el P. F. Joseph de Iesus Maria / Religioso de la misma Orden / En Brvselas / Por Ivan de Meerbeeck 1628, p. 561.

Il testo del *Prólogo* riferisce, infatti, circostanze strettamente personali in stile familiare. L'autore rivela implicitamente di aver ricevuto doni di orazione e afferma espressamente, per lo meno in linea generale, che Ana de Jesús aveva ottenuto analoghi favori divini. Egli non pensava alla possibile diffusione della lettera al di là della cerchia comunitaria del convento delle carmelitane. Né

*Cántico* destinata a Ana de Jesús, priora delle carmelitane scalze di Granata, differisce dagli scritti principali del mistico, i quali ebbero più redazioni. In particolare, il *Cántico* conta due redazioni (A e B) da situarsi nel periodo che va dal 1578 al 1591 [3]. La data del 1584, riportata uniformemente dalle differenti redazioni, non contraddice il fatto che il *Cántico Espiritual* sia stato redatto nel lasso di tempo predetto e a più riprese. Il 1584, molto verosimilmente, rappresenta la data della lettera, tramandata

bisogna escludere che il *Prólogo* non facesse parte dell'opera nella prima intenzione dell'autore che vi allude chiaramente, *como en el prólogo prometí*, al cap. 13, n. 7. Ma nei due manoscritti Ej-12411 e Gg-18160 della Bibl. Naz. di Madrid, questa parentesi in cui si fa allusione al *Prólogo* è omessa (il che indica un'attenzione intesa a togliere finanche le tracce del *Prólogo*); del resto quando Juan de la Cruz riprende il suo lavoro, dopo la revisione ufficiale, lascia da parte il *Prólogo* d'accordo, a quanto pare, con l'umile destinataria della lettera. Furono alcuni copisti a riprenderlo e a reinserirlo una volta nella linea Bg e un'altra in quella Ab Av.

[3] Roger Duvivier, *La genèse du « Cantique Spirituel » de Saint Jean de la Croix*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, con dovizia di notizie e di argomenti, traccia la vicenda del *Cántico* dalla composizione dei primi versi, attraverso « la croissance du poème », fino a determinare i due momenti redazionali (pp. 366-441), con il necessario equilibrio, purtroppo mancato a molti critici precedenti. Ormai è fuori discussione la tesi sull'autenticità dell'ultima redazione (B) del *Cántico Espiritual* la quale, con A e A′, rappresenta, da una parte, la testimonianza più palese del magistero del mistico nei confronti di un esteso discepolato e, dall'altra, la prova inequivocabile della costante cura dello scrittore, certamente stimolato in ciò dai frequenti contatti con numerose persone dedite alla vita contemplativa, di perfezionare il proprio capolavoro.

Sedate da tempo le diatribe tra gli studiosi partigiani di questa o quella redazione, sarebbe finalmente necessario convogliare gli sforzi dei ricercatori verso la definitiva sistemazione del materiale manoscritto perché, sulla base dei testi critici, si possa rileggere l'opera di Juan de la Cruz. L'esigenza, solo in parte colmata da valenti studiosi specialmente carmelitani (auspichiamo il rapido superamento delle molteplici difficoltà che finora hanno ritardato la pubblicazione del pregiato lavoro di critica testuale realizzato da Eulogio Pacho O. C. D.), resta ancora oggi quella dell'erudito e acuto Andrés de la Encarnación il quale, affermando, circa due secoli fa nei suoi studi critici manoscritti, che le correzioni dei revisori avevano tolto spesso alle frasi di Juan de la Cruz ciò che esse avevano di meglio, la loro stessa anima (*se les suprimen excelentes doctrinas, y se les quita el alma en varias frases y palabras, que tenían en el S.to mayor viveza y energía.* Bibl. Nac. de Madrid ms. 3653, Previo n. 1, f. 3r), in pratica postulava l'edizione critica delle opere del mistico.



in forma di prologo. All'inizio del novembre 1584, infatti, Ana de Jesús si stabilisce al Gran Capitán di Granata. Verso la stessa epoca l'autore del *Cántico* aveva cominciato a sviluppare alcuni elementi di commento ai versi per il profitto personale della stessa Ana de Jesús. Tutto fa supporre che questa, senza attendere che l'opera fosse portata a compimento, reclami dall'autore una prima trascrizione provvisoria. È così che, *a petición* della fervente religiosa, l'autore le invia quegli appunti di commento alle strofe (già queste esistono, l'autore ne parla al passato) i quali sono un primo abbozzo (ciò che si dice del commento è al futuro) dell'*opera in programma.*

Il *Prólogo* al *Cántico Espiritual* di Juan de la Cruz figura in numerosi manoscritti [4]:

*Mq*:

« Prólogo » al *Cántico Espiritual* (frammenti), ms. delle MM. Carmelitane Scalze di Bruxelles (Carmel Royal), tra il XVI e XVII sec., ff. 225v + 13, alcuni fogli in bianco precedono il testo, corsivo. *Incipit*: f. 6r: *La Venerable Madre Ana de Iesus Carmelita descalza, hija y discipula de la Santta* (*corretto Santa*) *Madre Teresa de Iesus, y Prinçipal aumento de su Orden.*
*A la S.ma Infanta D. Ysabel Clara Eugenia, verdadera Suçessora del valor de su Aguelo Carlos. V. de la prudençia de su padre Phelippe. II. y de la Santidad de su hermano Phelippe. III. en los Estados de Flandes.* (Aggiunto d'altra mano: *Carmelitas de Bruxelles*).
*Por el Maestro. Fr. Angel Manrique de la Orden de San Bernardo. Cathredatico* (*sic*) *de Visperas de Theologia de la Universidad de Salamanca.*

[4] Non tutti i manoscritti contenenti il *Cántico* sono accompagnati dal *Prólogo*, così:
— Ej: « Cántico B, Noche », Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 12.411, XVII sec.
— Es: « Cántico A », B. N. M., ms. 11.086, tra il XVI e XVII sec., descritto da Simeón de la Sagrada Familia, in « El Monte Carmelo », 1952, pp. 280-284.
— Gg: « Noche, Llama, Cántico B », B. N. M., ms. 18.160, XVI sec.
— Sg: « Cántico B », Segovia, ms. dei PP. Carmelitani scalzi, XVII sec.
— Bs: « Cántico B », ms. dei PP. Carmelitani scalzi di Burgos, Archivo Silveriano, Cajón 13, Letra L, sec. XVII.

f. 88v : (Libro IV, cap. VI) ... *No podra ser menos* (*dice*) *de alargarme en algunas partes ... no solamente se saben las verdades, sino que juntamente se gustan. etc.a Hasta aqui el V. Padre.* (Nel margine destro, parzialmente tagliato dalla rilegatura : *en Bruxelas* 1627).
*Explicit* : f. 225 ... *que sabe hacer tales cosas por los hombres.*
(segue d'altra mano: *cap. IX Aquí ay otro capitulo*). f. 1r-13v: *Tabla de los Ocho Libros de la vida de la Venerable Madre Ana de Iesus. Y Capitulos que en ellas se contienen.*

*Gs* (Silv. G, Chev. D) [5] :

« Cántico A» [6], Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17558, tra il XVI e XVII sec., ff. 94r, corsivo, cm. 21,5 × 32, fondo Pascual de Gayangos.
*Incipit* : f. 1r : *declaracion de las canciones que tratan del exercicio de amor entre el alma y el esposo* $\overline{xpo}$ *en la qual se tocan y declaran algunos puntos y afectos de oraçion a petiçion de la madre ana de Jesus priora de las descalças de granada ano de* 1584. *prologo.*
f. 2r : *canciones entre el alma y el esposo.*
f. 6r : *comiença la declaraçion de las cançiones entre la esposa y el esposo. — cançion primera. —*
*Explicit* : f. 94r : ..... *juntamente con el p.e y spu santo in secula seculorum amen. Laus deo.*

*Vd* (Silv. V, Chev. V, Eul. V2) :

« Cántico A», MM. Carmelitane Scalze di Valladolid, ms. 81, (precedentemente 7, II), tra il XVI e XVII secolo, rilegato in pergamena, mm. 193 × 137, ff. 129 + (2), corsivo, cartaceo ; il ms. presenta due numerazioni : la prima, più antica, parzialmente tagliata dalla rilegatura, tiene conto delle due carte in bianco all'inizio.
*Incipit* : f. 1r(3) : *Declaraçion de las cançiones que tratan del exerçiçio de amor entre el el* (*sic*) *alma y el esposso* $\overline{xpo}$ *en la cual se tocan y declaran algunos puntos y afectos de oraçion a petiçion de la madre ana de yhs priora de las descalças de granada año de 1584. Prologo.*

[5] Tra parentesi indico le sigle usate da altri studiosi di ecdotica « sanjuanista » : P. Silverio de S. Teresa (Silv.), Chevallier (Chev.), Eulogio de la Virgen del Carmen (Eul.), Ledrus (Led.), Duvivier (Duv.) cfr. Bibliografia pp. 295-296.

[6] A, A′ e B indicano rispettivamente le tre redazioni del *Cántico.*



f. 3r(5) : *canciones entre el alma y el esposso.*
f. 7r(9) : *Comienza la declaraçion. De las cançiones entre la spossa y el sposso cançion Primera.*
*Explicit* f. 129v(132) : ... *juntamente con el padre y* $\overline{spu}$ *sancto yn secula seculorum Amen.*
*Laus Deo.*

*Tz* :

« Cántico A, Poesías», MM. Carmelitane Scalze di Tarazona, ms. del XVII sec., cartaceo, mm. 105 × 150, ff. 222r, corsivo, rilegato in pergamena.
*Incipit* f. 1r : *IHS. Declaracion de las canciones, que tratan de el exercicio de Amor entre el alma y el esposo Christo, en la qual se tocan y declaran algunos punctos y effectos de oracion a petición de la m^e Ana de Yesus Priora de las descalcas de sant Joseph de Granada. Año de 1584.*
f. 2r : *Prologo.*
f. 6v : *Canciones entre el Alma y el esposo.*
f. 12v : *Comiença la declaracion de las canciones entre la esposa y el esposo. Cancion primera.*
f. 215r : ... *juntamente con el padre y el* $\overline{spu}$ *sancto in secula seculorum Amen Laus Deo.*
*Canciones de el Alma que se goza de hauer llegado al alto estado de la perfection q es la vnion con Dios por el camino de la negacion* $\overline{spual}$*, del mismo Author.*
f. 217r : *Canciones de el Alma en la intima comunicacion de vnion de amor de Dios del mismo Author. o llama de amor viua ...*
f. 217v : *Coplas de el mismo hechas sobre vn estasi de harta contemplacion.*
f. 219r : *Coplas de el alma que pena por ver a Dios de el mismo author. viuo sin viuir en mi ...*
f. 221v : *Otras de el mismo A lo diuino.*
f. 222v : *Otras canciones a lo diuino de El mismo author de* $\overset{o}{X}$ *y el Alma. Vn pastorcico solo está penando ...* (parzialmente coperto da macchie di umidità).

*Sr* :

« Cántico A», ms. delle MM. Carmelitane Scalze di Sanlúcar de Barrameda. (Per la descrizione del ms. rimando alla edizione fototipografica di Burgos 1928 : B. M. C., v. 12 pp. XVII-XXVIII).

*Vo* :

« Cántico A′», ms. 80 (precedentemente 6), MM. Carmelitane Scalze di Valladolid, XVII sec., ff. 99, cartaceo, corsivo.
*Incipit* : f. 1r : *Declaracion De las Canciones que trattan del exercicio de Amor entre el alma y el esposo Christo en la qual se tocan y declaran algunos punttos y effectos de oraciō A peticion de la Madre Anna de Iesus Priora de las descalzas de sant Joseph de Granada año de 1584. Prologo.*
f. 2r : *Cançiones entre el alma, y el esposo.*
f. 5v : *Comienza la declaracion de las canciones entre la esposa y el esposo.*
*Explicit* f. 98v : *... juntamente con el padre y el espiritu sancto in secula seculorum Amen. Laus Deo.*

*Gr* :

« Cántico A′, Llama, Poesías», ms. del Sacro Monte di Granata, tra il XVI e XVII secolo, cartaceo, ff. 236 + (34) : la numerazione procede progressiva al verso e al recto fino al f. 471 ; seguono poi 24 fogli non numerati, corsivo, f. 2 in bianco, manca il titolo *Declaracion* (*Cántico*).
*Incipit* : f. 1r : + IHS MA, *Declaracion de las canciones qve tratan del exercicio de amor entre el alma y el esposo Christo, en la cual se tocan y declaran algunos puntos y effectos de oracion a petticion de la Madre Ana de Jhs Priora de las descalcas en Sanct Joseph de Granada. Año de 1584.*
f. 3r : *Prologo*
f. 7r : *Canciones entre el alma y el esposo.*
f. 19r : *comienza* (*sic*)
f. 283r : *... el qual sea seruido el señor Jesus esposo dulcissimo de poner a todos los que inbocan su nonbre amē finis.*
f. 284r : (*Llama*) *Declaración De las cançiones que tratan de la mui intima y calificada union y transformaciō del alma en dios, a peticion De la señora doña anna De peñalosa por el mismo que las conpuso. Prologo.*
f. 288r : *cançiones que haçe el alma en la intima union De Dios.*
f. 290r : *Declaraçion.*
f. 471 : *... sobre toda lengua y sentido en los profundos de Dios y por eso aqui lo dejo. Finis.*
Dal *f.* (*472*) *al f.* (*538*) : *Cançiones de el alma q̄ se goça de auer*



*llegado a la diuina union De dios por el camino de la negacion de si y de todas, las cosas empureza de fee. en una noche oscura ...*
*Romançe sobre el euangelio imprinçipio erat uerbum acerca de la, sanctíssima trinitad, en el principio moraua ...*
*De la comunicaçion de las tres personas 2º En aquel amor immenso ...*
*De la creaçion 3º Una esposa que te ame ...*
*Prosigue 4º Hagase pues dixo el padre ...*
*Prosigue 5º Con esta buena esperança ...*
*Prosigue 6º Con estos y otros ruegos ...*
*Prosigue la encarnaçion setimo ya que el tiempo era llegado ...*
*Prosigue la encarnaçion octauo. Entonçes llamo a un arcangel ...*
*Prosigue Ençima de las corientes ...*
*Prosigue Entreme donde no supe ...*
*Coplas sobre un paso de extasi en contemplaçion,*
*Otras que tratan de el buelo, de el alma a Dios. Tras un amoroso lançe ...*
*Otras de el alma que pena por uer a Dios Biuo sin biuir en mi ...*
*Vnos quartetes de Xpo que padeçe por el alma. un pastorçico solo esta penando ...*
*Otra cancion de el alma que se goça por conoçer a dios por fee. que bien se yo la fonte q̄ mana y core ...*
*Tabla de las cosas mas notables de este libro.*

*Bz* : (Chev. F)

« Noche, Cantico A′, Llama, Coloquios, Coplas»,
Bibioteca Nacional de Madrid, ms. 8795, XVI sec, mm. 165 × 248, ff. 247 (prima del foglio 17 sono trattati argomenti non inerenti alle opere di Juan de la Cruz), cartaceo, corsivo, manca il commento alla *Canción Tercera* della *Noche*.
(Noche) f. 17r : *Le cedieron graciosamente al Archivo la Priora y Religiosas de N. Convento de Baeza | Fr. Andres de la Encar.on*
*Incipit* : f. 17v : *Coplas de vn extasis de vna contemplazion.* (*Entreme donde no supe ...*).
f. 18r : *De la novena peña*
f. 18v : *Comiencan las cancones* (*sic*) *con que puede entretener vn alma ... tratado de la noche obscura dividido en dos libros, ... por el pare fray Juan de la cruz carmelita descalco.*
f. 19r : *Prologo al letor.*

f. 21r : *Tratado de la noche obscura q̂ trata de las dos purgaciones spirituales del hombre de la parte sensytiba y spiritual. soneto a este libro de la noche obscura*
f. 21v : *Declaracion.*
f. 82v : *... que le hallo saliendo y a oscuras y con ansias de amor. Deo gracias Amen.*
(Cántico A′) f. 81v : Disegno del Monte Carmelo.
f. 83r : *Canciones entre el alma y Jesu Christo su esposso hechas y comentadas por el Padre frai Juan de la Cruz religiosso descalzo de nra Sra de el carmel (sic). Prologo a el Xpno lector*
f. 84r : *Comienzan las treinta y nueue canciones en que habla el alma con Xpo su esposo y dize*
f. 87r : *Declaraçion.*
f. 158v : *de poner a todos los q̂ inbocan su nōbre, amen.*
f. 159r : *A la Santisima Trenitad. En el principio moraua ...*
f. 159v : *De la comunicaçion De las tres Personas. En aquel amor ynmenso .... De la Creazion Una esposa que te ame ... .*
(Llama) : f. 162r : *Canziones que haze el alma en la vltima union con Dios Hechas y commentadas por el padre Fray Joan de la cruz. Prologo.*
f. 162v : *canciones.*
f. 163r : *Declaracion.*
f. 224r : *... en los profundos de Dios a el qual sea la Honrra i gloria En los siglos. de los siglos. Amen.*
(Coplas) : f. 224v : *De vna Alma q̄ pena por uer a Dios. Vibo sin bivir En my ...*
f. 226r : *Otras. Con Arrimo y sin Arrimo ...*
f. 226v : *otras. Tras de un amoroso lanze ...*
f. 227v : *Soneto. En christo miro aquel elado, lado ...*
(Coloquios) : f. 228r : *Coloquios espirituales entre Xpo y el anima su espossa que tratan de perfecta contemplazion. Soneto Quien ver quisiere ... Coloquio entre Jesus y el alma su espossa. Espossa. Mucho deseo senor amantissº saver lo q̄ tengo de hacer ...*
f. 230r : *Coloquio 2º en q̂ se rresume mas el 1º. espossa, mucho deseo ...*
f. 231v : *Coloquio terzero* (Soneto).
f. 233r : *Coloquio quarto en que se trata algo de lo que inpide al tercero. Octavas Al alma que desea ser perfecta ...*
*Explicit* : f. 247v : *... en los siglos de los siglos por sienpre amen. Fin de los colloquos (sic).*



*Hi* :

« Cántico A′, Coplas», Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18993, XVI sec., ff. 336, il testo relativo a Juan de la Cruz inizia dal foglio 195, prima del f. 195 due fogli non numerati, corsivo.
*Incipit* : f. (1) : *Tratado de la oron Donde ay algunos notables dignos de memoria, Para los deuotos, sacado de diuersos autores, q̄ con grande exaction y cuydado trataron desta matª. Por nro Pe Fr. Maximiliano de San Andres, siendo Mº. de noviçios, en esta santa casa de la Sisla, de donde es Professo.*
f. (II) : *Capitulo Primero.*
f. 195r : *JHS Maria Prologo.*
f. 196v : *Declaracion de las Canciones que tratan del exerciçio de Amor entre el Alma y el esposso Christo en la qual se tocan y declaran algunos punctos y effectos de oracion. Canciones.*
f. 201v : *Comienca la declaraçion de las Cançiones entra la Esposa y el Esposso. Cançion Primera.*
f. 309v : *... Sancto Jesus esposso dulçissimo de poner a todos los que inuocan su sancto nombre Amen.*
f. 310r : *Coplas del Alma que pena por ver a dios. Viuo sin viuir en mi.*
*Explicit* : f. 310v : *Laudetur Christus In aeternum et Maria Virgo sit Benedicta in seculum seculi. Amen. Ano. 1597.*

*Lo* (Silv. Lch.) :

« Cántico A′», ms. delle MM. Carmelitane Scalze di Loeches, sec., XVII, rilegato in pergamena, mm. 120 × 175, ff. 116, corsivo, i fogli presentano una doppia numerazione : la prima, quella originale, va dal f. 1 a 110 e non tiene conto dei primi 6 fogli (di cui 2 in bianco) che precedono il *Cántico* ; la seconda tiene conto delle carte iniziali.
f. (1) : *nota — Este manuscripto es de las Canciones de N. P. S. Juan de la Cruz segun salieron en las primeras ediciones practicadas hasta la de Sevilla del año de 1701 ... Por lo dicho de la legalidad con que parece estar echo este traslado es muy digno se guarde con todo cuidado, y puede servir para justificar la puntualidad, que tubo la Relig.n en las primeras impressiones de este tratado. Mandan Nros Padres se guarde perpetuamente en el Arca de tres llaves.*
*Incipit*: f. 1(7)r: *Por quanto estas ...* (Prólogo).
f. 2(8)r : *Declaraçion de las canciones del exerciçio de amor entre el*

*alma, y el esposo X° en las quales se tocan y declaran algunos punctos y efectos de la oraçion.*
f. 2(8)v : *Canciones.*
f. 7(13)v : *Comiença la declaraçion de las canciones entre la esposa y el esposo. Cançion Primera.*
*Explicit* : f. 110(116)v : *... Jesus esposo dulçissimo de poner a todos los q̂ inuocan su nombre Amen. Soli deo honor et gloria*
— Segue una nota di Fr. Andrés de la Encarnación del 1756. Nel codice è introdotta una lettera del 21 maggio 1920 di Gregorio M. Suñol priore del monastero di Montserrat nella quale si fa riferimento alla storia di questo manoscritto.

*Mt* (Chev. T) :

« Cántico A′, Llama», Biblioteca di Montserrat, ms. 528, XVII sec., mm. 206 × 150, le prime due carte non sono numerate, da f. 1 a f. 12 la numerazione è romana, dal f. 1 al f. 276 segue una numerazione araba progressivamente al verso e al recto ; in pergamena, corsivo ; il ms. è dovuto a due mani : la prima grafia è disordinata, quasi illegibile, la seconda più chiara ed ordinata.
*Incipit* : f. (I) : (al margine : *' este libro es de fr Juan de la Cruz. ' a 5 de octubre de 1627 '*). *JHS quantas ostendisti michi tribulaciones multas et malas et conbersus ... A pedimento de la s^ra Dona Ana de peñalosa.*
f. (II) : *En este libro de Canciones del S^to p^e fray Juan de la Cruz no tiene ... 12 de dic^e de 1625.*
f. I : *Prologo.*
f. V : *estas canciones y su declaracion fue echa por el p^e fray juan de la cruz carmelita descalço de sancta memoria* (aggiunto da altra mano).
*Declaraçion de las canciones que tratan de el exerçiçio de amor entre el alma y el esposso X̄p̄o en la qual se tocan y declaran algunos puntos y effectos de oraçion. Canciones.*
f. X : Tra le strofe 27 (*Entrado se ha la esposa*) e 29 (*A las aues ligeras ...*) al margine destro è aggiunta la strofa 28 (*debajo del mançano*). Al margine sinistro è ripetuta la strofa 27 con alcune varianti,
f. 1r : *Comiença la declaraçion de las canciones entre la esposa y el esposso. Cancion primera.*
f. 171r : *... poner a todos los que invocan su nombre amen finis.*
f. 172 : (in bianco).



f. 173r : *JHS+M^a Declaraçion de las canciones, que tratan de la muy intima y calificada vnion y transformaçion de el alma con Dios a petiçion de la señora doña Anna de peñalosa por el mesmo que las compuso. Prologo.*
f. 174r : Cançion primera. Declaraçion.
*Explicit* : f. 276 : *... en q̄ la enamoro de si sobre toda lengua y sentido en los profundos de Dios y por eso aqui lo dexo. Laus Deo.*

*Mu* :

« Cántico A′, Llama», ms. della Biblioteca Municipal de Madrid, XVII sec., cartaceo, corsivo (per il testo) e rotondo (per i titoli), ff. 1-210.
(Cántico) *Incipit*: f. (1): *Declaracion de las canciones que tratan de el exerçiçio de Amor entre el Alma Esposa y el Esposo Christo. En que se tratan y declaran algunos effectos de Oraçion y pũtos essençiales de ella. Compuestas y declaradas por el Padre Fray Iuan de la Cruz. Carmelita descalço.*
*Legitime Certanti Anno 1614 Matriti transcribebatur*
f. 1r : *Prologo*
f. 3r : *Canciones de el Exerçiçio de Amor Entre la Esposa, y el Esposo.* (Adonde te escondiste ...)
f. 7r : *Comiença la declaracion de la canciones entre la Esposa, y el Esposo. Cançion Ia. Declaraçion*
f. 132r: *... de poner a todos, los que inuocan su nombre. Amẽ. Finis.*
(Llama) f. 133r : *Declaraçion de las canciones qve tratan de la muy intima, y calificada vnion, y transformaçion de el Alma en Dios. A Peticion de la Señora Doña Ana de Peñalosa. Por el mesmo qve las compuso. Matriti, Anno, MDCXIIII Transcribebatur.*
f. 134r : *Prologo*
f. 136r : *Canciones qve haze el Alma en la Vnion intima de Dios.*
f. 137r : *Declaraçion.*
*Explicit*: f. 210r: *... el Spiritu Sancto en que la enamoro de si sobre toda lengua, y sentido, en profundos de Dios. Y por esso aqui lo dexo. Lavs Deo.*

*Sm* (Chev. T. Led. Sd) :

« Cántico A′», Abbaye de Solesmes, ms. 216, XVI sec., ff. 9-225-VII, corsivo, in 8°, due note sulla storia del manoscritto precedono il testo.

« *ms. du Cantique Spirituel trascrit peu après 1584* (*sopra l'8 calcato un 9?*) *donné par l'arrière fille Philippe II d'Espagne au comte de Peting, ambassadeur d'Autriche, vers 1669*».
*N. B. La derniere page du texte est ... verrà un signe de fidelitè absolue*».
« *Le manuscrit que nous a signalé dans son extrème bonté le R. P. de Guibert S. J. il a eté écrit vers la fin du XVI e siècle entre 1585 et 1591*». (tra le due date alcune parole espunte).
(Tutto in maiuscolo : ritratto di) *Francesco Eusebio di Petting* (corretto Poetting) *conte del S. R. I. Sig.r in Ober Falkestein & Cav.r del Toson D'Oro, Ambasciator PER S. M.ta Ces.a in Ispagna &.*
*Incipit - Canciones Spirituales En que se toca la sustancia del sagrado Libro de los Cantares de Salomon Con una explicacion copiosa de todos los versos en ellas contenidos. llena de admirable dotrina spiritual y mistica para las Almas deuotas spirituales deseosas de perfeccion y regaladas de nuestro Señor.* (Disegno del SS. Sacramento).
*In margine al foglio, aggiunto d'altra mano : Franciscus Eusebius S.R.I. Comes de Peting A° 1669.*
*Compuestas y declaradas por el* (el espunto : nell'interrigo d'altra mano : *ñro venerable*) *Padre fray Joan de la Cruz segundo* (segundo espunto : in margine *prim°*) *de los Descalzos Carmelitas de nuestro tiempo y diffinidor mayor de esta Orden.*
f. 1r : *Prologo : Por quanto estas canciones* (*Religiosa madre*) ...
f. 2v : *Declaracion de las canciones que tratan del exercicio de amor Entre El alma y El esposo Xpo en la qual se tocan y declaran algunos puntos y efectos de oracion Canciones.*
f. 5v : Tra la strofa 27 (*Entrado se a la espossa*) nel margine destro è aggiunta la strofa 28 (*Debajo del mançano*).
f. 6v : *Comiença la declaracion de las canciones Entre la esposa y El esposso. Cancion Primera*
f. 7r : *Declaracion*
*Explicit* : f. 125r : ... *de poner a todos los que inuocan su nonbre amen. finis. Soli deo Honor et Gloria*
Il f. 125 : è ripetuto nella pagina seguente dalla stessa mano benché scritto più chiaramente.
Dal f. IIr al f. VIIr : *INDEX Locorum Sacrae Script.ae*
VIIIv : *finis dabule* (sic)



*Pd* (Chev. K) :

« Cántico A' », Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8654, sec. XVII, mm. 450 × 320, ff. 82, cartaceo, corsivo.
*Incipit* : f. 1r : *Canciones spirituales En que se toca la sustancia del sagrado Libro de los Cant^res de Salomon. Con vna explicacion copiosa de todos los Versos en ellas cõtenidos llena de admirable ... perfeccion y regaladas de nuestro Señor. Compuestas y declaradas por N P.^e Fr. Joan de la Cruz primer Carm^ta Descalzo y Diff^or mayor de esta Orden.*
f. 1v : *Prologo*
f. 2r : *Declaracion de las canciones que tratan del exercicio de amor Entre el alma y El esPosso c^o en la qual se tocan y declaran algunos puntos, y efectos de oracion. Canciones*
f. 4r : *Comiença la declaracion de las canciones Entre la Esposa y El esPosso. Cancion Primera.*
*Explicit* : f. 82r : ... *en El qual sea seruido El S. Jhs sposo de poner a todos los que inuocan su nombre amen. finis.*

*Ra* :

« Cántico A' », Real Academia de la Historia de Madrid, ms. 114, sec. XVII, cartaceo, ff. 239, corsivo (il testo), rotondo (i titoli), iniziali ornate.
*Incipit* : f. 1 : *Canciones del exercicio De Amor entre el alma y el Esposo Christo con su declaracion en Prosa en la qual se tocan y declaran algunos puntos y effectos de la Oracion por el Padre fray Ioan de la Cruz Primer Carmelita Descalço.*
f. 1r : *Prologo*
f. 3r : *Declaracion de las canciones del exercicio de amor, entre el alma y el esposo Christo ; En las quales se tocan, y declaran algunos puntos, y effectos de la Oracion.*
f. 3v : *Canciones*
f. 8r : *Comiença la declaracion de las canciones, entre la esposa y el esposo.*
*Explicit* : f. 239v : ... *el qual sea seruido el Santo Jesus esposo dulcissimo de poner a todos los q̄ inuocaren su Nombre Amen Soli Deo honor et gloria.*

*Vl* :

« Cántico A' », MM. Carmelitane Scalze di Valladolid, ms. 83, (preced. n. 7-I), sec. XVII, mm. 115 × 175, ff. I (in bianco) + 134 + I (in bianco), cartaceo, rilegato in pergamena, corsivo, il codice è stato trascritto dalla M. Catalina del Espíritu Santo, manca il titolo iniziale del testo.

*Incipit* : f. 1r : hūs mª Prologo.

f. 3r : *declaraçion de las cançiones q̄ tratan del exerçiçio de amor. entre el alma y el esposo xpo en lo qual se tocan y declarā algunos puntos y effectos de oraçion. cançiones.*

f. 7v : *comiença la declaraçion de las cançiones entre la esposa y el esposo. cançion primera.*

*Explicit* : f. 133v : *... en el qual sea serbido el santissimo jesū esposo dulçisimo de poner a todos los que inbocan su sancto nombre amen.*

*Ab* (Silv. A) :

« Subida, Noche, Cántico B, Llama », ms. dei PP. Carmelitani Scalzi di Alba de Tormes, tra il XVI e XVII secolo, mm. 210 × 320, ff. 470, cartaceo, corsivo, il ms. è dovuto a due mani, f. 2v : nota di Manuel de Santa María sulla storia e conservazione del manoscritto, copertina in velluto rosso.

(*Subida*) : f. 1r-2v : *Una palabra sobre la authoridad de este Manuscrito. Manuel de Santa Maria.*

f. 3r-4r : *lettera firmata da Fr. Alonso de la Madre de Dios,* del 15 Aprile 1705.

*Incipit* : f. 5r : *Subida del Monte Carmelo, ... Argumento.*

f. 5v : *Canciones. En que canta el alma la dichosa ventura q̄ tuuo en pasar por la escura noche de la fe en desnudez y purgaçiō suya a la vnion del amado.*

f. 6v : *Prologo.*

f. 9v : *Capitº pone la priª cançiō*

f. 204v : *... reedifica assi como el mal termiº a las buenas estraga y pierde.* (Segue un'annotazione al margine parzialmente tagliata dalla rilegatura: *no escriuio ...*)

(*Noche*) f. 205r : *Libro quinto de la noche obscura.*

f. 279v : *... sin ella sauer como ni en que manera. Siguesse el verso.*

(*Cántico* B) : f. 280r : *Hasta aqui escriuio el Sancto Fray Juan de la Cruz de la via purgatiua en que trata lo actiuo della, y passiuo como se be en el tratado de la suiuda del m.te y en este de la noche obscura, y como murio no escriuio mas, y de aqui adelante se sigue la via illuminatiua y luego la unitiua. Prologo A la me Ana de JHS. descalça Carmelita.*



f. 282r : *Canciones entre el alma y el esposso.*

f. 286r : *Argumento.*

f. 286v : *Comienza la declaracion de las canciones de amor entre la espossa y el esposo christo.*

f. 420v : *... al qual es honrra y gloria juntamente con el Pe y el spr s̄ in secula seculor. amen.*

(*Llama*) : f. 420v : *Prologo.*

f. 422r : *Canciones que haze el alma en la intima vnion de dios.*

f. 422v : *Sintiendo ya el alma ...*

f. 468v : *... en que la enamora de si sobre toda lengua y sentido en los profundos de dios, y por esso aqui lo dejo.*

*En un extasi que tuuo el padre fr. Juº de la +, en segovia, compuso lo Sigiuente.*

*Explicit* : f. 470v : *... toda ciencia trascendiendo. Finis. La[u]s Deo.*

*Av* :

« Cántico B », ms. delle MM. Carmelitane Scalze di San José de Avila, sec. XVII, mm. 175 × 255, ff. 11 non numerati + 185, cartaceo, corsivo, dal f. 101 al f. 185 il ms. è dovuto ad altra mano, l'ordine degli ultimi due fogli è stato invertito dalla rilegatura, al f. 6v manca la strofa 11 delle *Canciones* prosegue così una doppia numerazione : accanto alla strofa 12 anche il n. 11 e così via.

f. (I) : *JHS + Mri.ª Exercicio De Amor entre el Alma y el esposo J. C. por nuestro Padre S. Juan de la Cruz a peticion de la Madre Ana de Jesus, 1584*

f. (II): *Este códice del Cántico Espiritual ...* (nota aggiunta).

*Incipit* : f. 1r : *Jesus Maria. Declaracion De las cançiones que tratan del exerçiçio de amor entre el alma y el esposo christo en la qual se tocan algunos punctos y effectos de oraçion, a petiçion de la madre ana de Jesus. Priora de las descalças en S. Joseph de Granada año de 1584.*

f. 2r : *Prologo*

f. 5r : *cançiones entre el alma y el sposso.*

f. 6v : in margine: *desde aqui iua errado el nº 11*

f. 11r : *Argumento*

f. 11v : *comiença la declaraçion de las canciones de amor entre la spossa y el sposso christo*
f. 12r : *Anotaçion.*
f. 12v : *Cançion 1ª.*
f. 101-185v : Grafia di altra mano.
*Explicit* : 185v ... *es honrra y gloria juntamente con el padre y el espiritu sancto in secula seculorum amen. fr. Juan de la* +

*Ba* (Silv. Bz) :

« Cántico B», Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8492, tra il XVI e XVII secolo, mm. 175 × 255, ff. 229, corsivo.
*Incipit* : f. 1r : *Declaraçion de las canciones que tratan del exerçiçio de Amor, entre el Alma y el esposo Xpo, en la qual se tocan, y declaran algunos puntos y effectos de oraçion. Por el muy R.do Pe fr joan de la cruz primero fraile descalço de la orden de nra señora del Monte carmelo. a petiçion de la Madre Anna de Jesus priora de las descalças en S. Joseph de Granada. Año de mill y quinientos y ochenta y quatro. Prologo.*
f. 3v : *Canciones entre el Alma y el sposo.*
f. 9r : *Argumento.*
f. 9v : *Comiença la declaraçion de las canciones de Amor entre la esposa y el esposo Xpo. Annotaçion.*
f. 10v : *Declaraçion.*
f. 184v : ... *al qual es onrra y gloria juntamte con el Pe y el spu sto santo in secula seculorum. Amen.*
Segue un'annotazione del notaio Gregorio Hernández Toledano, del 19 giugno 1759, in cui si certifica l'autenticità e la storia di questo ms. (ff. 184-228). Varie firme a testimonianza.

*Bg* (Silv. B) :

« Subida, Noche, Cántico B, Llama A», Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 6624, sec. XVIII, cartaceo, mm. 200 × 150, ff. 622r, corsivo, il ms. è dovuto a due mani : dal f. 213 inizia la seconda mano.
*Incipit* : f. (I) : *Obras de N. P. S. Joan de la Cruz sacadas de vn manuescrito q̄ esta en el Monast.o de S. Juan de Burgos. año de 1755.*
f. 1r : *Canciones entre el Alma y el Esposo* (*Adonde te escondiste* ...).
f. 4v : *Canciones q.e hace la Alma en la intima vnion de Dios* (*O llama de amor viva* ...).



f. 5r : (*Subida*) *Subida de el Monte Carmelo Trata de como podra una Alma disponerse p̄. llegar en brebe â la divina vnion de Dios.*
f. 5v : *Argumento.*
f. 6r : *En una noche oscura* ...
f. 6v : *Prologo.*
f. 10v : *Cap. Io Pone la primera Cancion* ...
f. 266r : ... *assi como el mal termino a los buenos estraga y pierde.* (*Noche*) *Comienza el libro quinto.*
f. 392r : ... *manera siguese el verso : en la noche dichosa.* (*Cántico*) *Prologo.*
f. 394v : *Canciones entre el Alma y el esposo 1.a*
f. 400r : *Argumento. Comienza la declarazion de las canciones de amor entre la Esposa y Esposo Christo.*
f. 401r : *Cancion 1.a Declaracion*
f. 554v : ... *gloria juntam.te con el P.e y espiritu S.to in secula seculorum amen.*
(*Llama*) f. 555r : *Prologo.*
f. 556r : *Canciones que hace el alma en la intima union a Dios. O llama de amor viva* ...
f. 621v : ... *y por eso lo dejo aqui.*
Segue una nota finale di altra mano su notizie relative al manoscritto.

*Jn* (Chev. N) :

« Cántico B., Poesías», ms. delle MM. Carmelitane Scalze di Jaen, sec. XVII, mm. 210 × 285, ff. 330 (336), cartaceo, corsivo, copertina in legno con borchie d'argento, prima dell'*incipit* 6 ff. su ' Notiçia çierta ', prima di questi 4 fogli in bianco, dopo il titolo del Cantico altri due fogli in bianco.
I-VI : *Notiçia çierta de quien escribio este libro ; y veneraçion que por ello se le debe. Con algunas advertencias. En Jaen a tres de Febrero, de 1670. Años.* (*Firmato*) *F. Salvador de la Cruz. R. C. D.*
*Incipit* : f. 1r : *Declaracion de las cāciones que tratan del exercicio de amor entre el alma y el esposo christo en la qual se tocan y declaran algunos puntos y effectos de oraciō a peticion de la Madre Ana de Jhesus Priora de las descalças en Sant Joseph de Granada año de 1584. años.*
f. 1r : *Prologo.*
f. 5r : *Canciones entre el Alma y el esposo.*
f. 10v : *Argumento.*

f. 11v : *Comienca la declaracion de las canciones de amor entre la esposa y el esposo christo Anotacion.*
f. 306v : *... al qual es honra y gloria juntamente con el padre y el espū sancto in secula seculorum Amen.*
(*Poesías*) f. 308r : *Canciones de el alma que se goza de auer llegado al alto estado de la perfectiō q̄ es la vnion con Dios por el camino de la negacion espiritual de el mesmo autor. En vna noche obscura*
f. 309v : *canciones de el alma en la intima communicacion de vnion de amor de Dios del mismo autor. O llama de amor viua ...*
f. 310r : *Coplas de el mismo hechas sobre vn estasi de halta contemplaciō. Entreme donde no supe ...*
f. 312r : *Coplas de el ma* (*sic*) *que pena por ver a Dios de el mismo autor. Viuo sin uiuir en mi ... .*
f. 313v : *Otras de el mismo a lo divino. Tras vn amoroso lance ... .*
f. 315v : *Glosa a lo diuino de el mismo autor. Por toda la hermosura ... .*
f. 318r : *cantar de el alma que se goza de conocer a Dios por fee. Q̄ bien se yo la fonte q̄ mana y corre ... .*
f. 319r : *Otras a lo diuino de christo y el alma de el mismo. Vn pastorcico solo esta penado ... .*
f. 320r : *Romances sobre el Euangelio in principio erat verbum acerca de la sanctissima trinidad.* (*En principio moraua ...*).
f. 321r : *De la comunicacion de las tres personas* 2º. *En aquel amor immenso ... .*
f. 322r : *De la creacion Romance tercero 3. Vna esposa que te ame ....*
f. 322v : *Prosigue. 4R^ce Hagase pues dixo el padre ... .*
f. 324v : *Prosigue 5º. R^ce Con esta buena esperança ...*
f. 325v : *Prosigue el 6º R^ce En aquestos y otros ruegos ...*
f. 326r : *Prosigue la encarnacion R^ce 7º. Ya que el tiempo era llegado ...*
f. 327v : *Prosigue. 8º. Romance. Entonces llamo vn archangel ...*
f. 328r : *Del nacimiento. 9º. R^ce Ya que era llegado el tiepo.*
f. 228v: *Otro del mismo que va por super flumina Babilonis En cima de las corrientes ...*
*Explicit* : f. 330v : *Debetur, soli gloria uero Deo.*

*Tr* :

« Cántico B, 2 preghiere», ms. dei PP. Trinitari di Roma, San Carlo 4 Fontane, sec. XVI, cartaceo, mm. 130 × 90, ff. 197, corsivo,



ai ff. manoscritti spesso si alternano fogli in bianco, mancano i titoli : *Canciones, Argumento;* testo compendiato.
*Incipit* : f. 1r : *Declaracion breue y cōpendiosa, de las Canciones que tratan del exercicio de amor entre el Alma y su esposo Xpo. Conpuestas por un Padre carmelita descalço muy espiritual y docto. Prologo.*
f. 4r : *Adonde te escondiste ...*
f. 11r : *Comiença la declaracion de las canciones de amor entre el esposo y la esposa* : *Xpo y el alma: Cayendo el alma en la quenta ...*
f. 193v : *... al qual es honrra y gloria jūtam^te con el P^e el y espur Sancto in secula seculorum Amen. Laus Deo - virginique Mariae.*
dal f. 195r al f. 196v : *Jesus, Maria, Joseph. Oraçion de las animas del Purgatorio.*
*Explicit* : f. 196v : *... por todos los fieles diffuntos que estan padeçiendo, detenidos, en purgatorio* [7].

## LE EDIZIONI

*fr* (Led. *Fr*, Duv. FR, Eul. *f*, Chev. *u*) :
Gaultier, René,
*Œuvres spirituelles de saint Jean de la Croix*, Paris, 1622.
(*Cántico* A).

---

[7] Altri manoscritti contenenti il *Cántico*, alcuni dei quali fino ad oggi non ci è stato possibile consultare :
— *Bj* : « Cántico A′ », ms. delle MM. Carmelitane Scalze di Bujalence, distrutto durante la guerra civile. (Cfr. Lucinio del SS. Sacramento O. C. D., *Guión bibliográfico*, Biblioteca Autores Cristianos, 1964).
— « Subida, Noche, Cántico A, Llama », Real Academia de la Lengua, ms. 157, Madrid, scoperto da José Muñoz Sendino e descritto da P. Simeón de la Sagrada Familia.
— « Subida, Noche, Cántico A, Llama », B. N. M., ms. 13507, quasi tutti frammenti o parti riassuntive.
— « Cántico A », frammenti inclusi nell'opera di Quiroga (P. José de Jesús María), *Historia de la Vida y Virtudes del venerable P. F. Ivan de la Cruz*, en Brvselas 1628.
— *Rm* : « Subida, Noche, Llama, Cántico A′ », ms. appartenente alla collezione particolare di Antonio Rodríguez Moñino, Madrid. (Cfr. Simeón de la S. Familia, *Archivum Bibliographicum Carmelitanum*, 1958, pp. 247-250).

*br* (Silv. Br, Chev. e, Duv. BR, Eul. b) ;

*Declaracion de las canciones qve tratan del exercicio de amor entre el alma y Christo su Esposo. En la qval se tocan y declaran algunos puntos y effectos de Oración. Por el venerable P. F. Juan de la Cruz a petición de la Venerable Madre Ana de Jesús* ... en Bruxelas en casa de Godofredo Schoewart, 1627.
(*Cántico* A) [*bm* : B. N. M. - R. 7.515 : copia con correzioni a mano, che non costituiscono varianti apprezzabili].

*cp* (Led. *Cp*) :

Chevallier, Philippe, O. S. B.,
*Le Cantique spirituel de saint Jean de la Croix, docteur de l'Eglise* : notes historiques, texte critique, version française. Paris, Bruges, 1930 (*Cántico* A).

*ga* (Led. *Ga*) :

Gerardo de San Juan de la Cruz, O. C. D.,
*Obras del Doctor Místico San Juan de la Cruz, Ed. crítica la más correcta y completa de las publicadas hasta hoy, con introducción y notas ... y con un epílogo del Excmo Sr. D. Juan Vázquez de Mella,* 3 vol. Toledo, 1912-14 ; (*Cántico* A) v. 2, pp. 493-613.

*sa* (Led. *Sa*) :

Silverio de Santa Teresa, O. C. D.,
*Obras de San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglésia, editadas y anotadas por* ... 5 vol. incluidos en la Biblioteca Mística Carmelitana, T. 10-14, Burgos, 1929-31 ; (*Cántico* A), v. 12, pp. 1-180.

*it* (Led. *It*, Duv. IT, Chev. *o*) :

*Opere spirituali che conducono l'anima alla perfetta unione con Dio composte dal ven. P. F. Giovanni della Croce, primo scalzo della riforma del Carmine e coadiutore della Santa Vergine Teresa fondatrice di essa con un breve sommario della vita dell'autore e alcuni discorsi del P. F. Diego di Gesù di detto ordine ... opere tradotte dalla spaguola in questa nostra lingua italiana dal P. F. Alessandro Definitore generale della Congregazione d'Italia de' medesimi scalzi.* In Roma, Appresso Francesco Corbeletti, 1627, 21f., 642p.
(*Cántico* A')



*md* (Led. *Md*, Silv. Md, Chev. *i*, Duv. MD) :

*Obras del venerable y místico doctor F. Joan de la Cruz Primer Descalço y Padre de la Reforma de N. S.ra del Carmen dedicadas al serenísimo S.r Infante Cardenal de la Reforma Arçobispo de Toledo Don Fernando. Con introdución y advertencia general ... por Jerónimo de San José. Año de 1630, con privilegio en Madrid,* En casa de la viuda de Madrigal, 18 f., 802 p. (*Cántico* A')

*cs* (Led. Cs) :

Chevallier, Philippe, O. S. B.,
*Le texte du Cantique spirituel mis au net par saint Jean de la Croix, premier définiteur de l'ordre de juin 1588 à juin 1591.*
Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Bruges), 1951.
(trascrive Sm, *Cántico* A')

*sv* (Led. *Sv*, Silv. S, Chev. ε, Duv. SV) :

*Obras Espirituales que encaminan a una alma a la mas perfecta unión con Dios, en trasformación de amor. Por el exático y sublime Doctor Místico, el Beato Padre Juan de la Cruz. Primer Padre de la Reforma de Nuestra Señora del Carmen* ... En Sevilla por Francisco Leefdael, en la Ballestilla, 1703 años. 14f., edizione curata da P. Andrés de Jesús María, O. C. D.
(*Cántico* B)

*gb* (Led. *Gb*, Chev. *n*) :

Gerardo de San Juan de la Cruz, O. C. D., *Obras del Doctor Místico ..., op. cit.*, v. 2, pp. 159-369.
(*Cántico* B)

*mz* (Led. *Mz*) :

Martínez, Burgos, Matías,
*San Juan de la Cruz : el Cántico Espiritual según el ms. de Jaen,* Madrid, 1936.
(*Cántico* B)

*sb* (Led. *Sb*) :

Silverio de Santa Teresa, O. C. D., *Obras de San Juan de la Cruz ..., op. cit.*, v. 12, pp. 183-428.
(*Cántico* B)

*mq* :

Manrique, Ángel,
*Vida de la venerable Madre Ana de Iesus.* Frontespizio : *la venerable / Madre Ana de Iesus / Discipula, y Compañera, de la S. M. / Teresa de Iesus / y principal aumento de su orden. / Fundadora de Francia y Flandes / dirigida a la Ser.ma Infanta / D. Isabel Clara Eugenia / por el R.mo P. Maestro F. Angel / Manrique. / General de la orden de / S. Bernardo.* / en Brusellas / en casa de Lucas de Meerbeeck cõ Privilegio MDCXXXII. (Frammenti del *Prólogo*).

* * *

Lo spoglio delle varianti, eliminate quelle grafiche numerosissime (di cui solo qualcuna è stata riportata), per la considerazione di errori congiuntivi e separativi, ha portato al raggruppamento dei manoscritti in famiglie.

Una serie di errori congiuntivi unisce in una stessa famiglia Vd e Gs :

8 declarar / *manca* Vd Gs
17-18 amorosas / *manca* Vd Gs
36 así como / asi como asi como Vd Gs
39 Por h. pues / para h. puesto Vd Gs
57-58 y donde ... tratar / *manca* Vd Gs
60 tratarse / t. brevemente de Vd Gs
61 notaré los más / los mas los menos notaré (trataré Gs) Vd Gs
75-76 que es y sube / que si sube Vd Gs
85-86 d. a lo menos / d. al proposito de lo que se trajeren a lo m. Vd Gs

che Vd Gs non siano ' descritti ' lo dimostrano gli errori separativi di ciascuno di essi (cfr. apparato varianti).

Mq nei pochi frammenti del *Prólogo* che trasmette, appare antecedente a Vd Gs.

I casi in cui Mq ha la lezione corretta mentre il resto della tradizione presenta errori comuni, dimostrano nello stemma un guasto successivo a detto Mq :

58 y aclarar Mq / y declarar (*ceteri*), *manca fr br*
63 lo uno Mq / la una (*ceteri*)



64-65 lo otro Mq / la otra (*ceteri*)
74 lo escolástico Mq / Theologia Escolastica (*ceteri*)
75 teología mística Mq / la mistica (*ceteri*), *manca* Jn Sr
76-77 las verdades Mq / *manca* (*ceteri*)
77 sino Mq / mas (*ceteri*)
que Mq / *manca* (*ceteri*)

Quindi, nella serie dei manoscritti studiati, Mq risulta essere il più vicino all'archetipo del primo *Cántico* (A) di cui non si possiedono tracce.

Errori comuni a tutta la tradizione manoscritta tranne Vd Gs :

4 la S. Vd Gs / en el libro de la S. (*ceteri*)
5 está Vd Gs / es (*ceteri*)
6 ese m. i. y e. m. a. Vd Gs / esa m. a. y i. (*ceteri*)
27 en Vd Gs / *manca* (*ceteri*)
47 y aunque Vd Gs / y assi a. (*ceteri*)
53 amamos Vd Gs / a. a Dios (*ceteri*)
entender Vd Gs / entenderle (*ceteri*)

In alcuni casi *fr* mantiene la lezione giusta insieme a Vd Gs :

36 t. ello por p. se pudo d. Vd Gs *fr* / t. por p. se pudo ello d. (*ceteri*)
40-41 puede Vd Gs *fr* / podrán (*ceteri*)
41 intención Vd Gs *fr* / intento (*ceteri*)
ser Vd Gs *fr* / es Ra Lo *it*, será (*ceteri*)
81 en Vd Gs *fr* / de (*ceteri*)

Alcuni errori comuni raggruppano in una stessa famiglia Ra Lo Hi *it* :

2 amor / *manca* Hi Lo Ra *it*
11 (c. son los de las ...) / de lo que son de lo que tratan las Ra Lo Hi *it*

Errori comuni a Ra Lo Hi :

28 dislates / disparates Ra Lo Hi
29 divinos C. / C. divinos Ra Lo Hi

Errori comuni a Ra Lo *it* :

41 ser / es Ra Lo it

42 alguna / una Lo Ra *it*
43 por mejor / *manca* Ra Lo *it*
47 todo / a t. Ra Lo *it*
53 a modo / amador Ra Lo *it*
79 al / a Ra Lo *it*

Ra Lo Hi *it* sono da considerare nella linea del *Cántico* A', grammaticalmente ritoccato rispetto a A e proveniente da una copia eseguita probabilmente sull'originale, quasi certamente da Isabel de la Encarnación, di scarsa cultura, nel convento di Granata dove Ana de Jesús era priora. Questa famiglia risulta di grande importanza.

Sono raggruppati da errori comuni Jn Ab Ba Av Bg :

25 secretos místicos / s. y misterios Bg Ab Jn Av Ba
61 notaré / trataré Bg Ab Jn Av Ba (anche Tr)
68 del / de Bg Ab Jn Av Ba

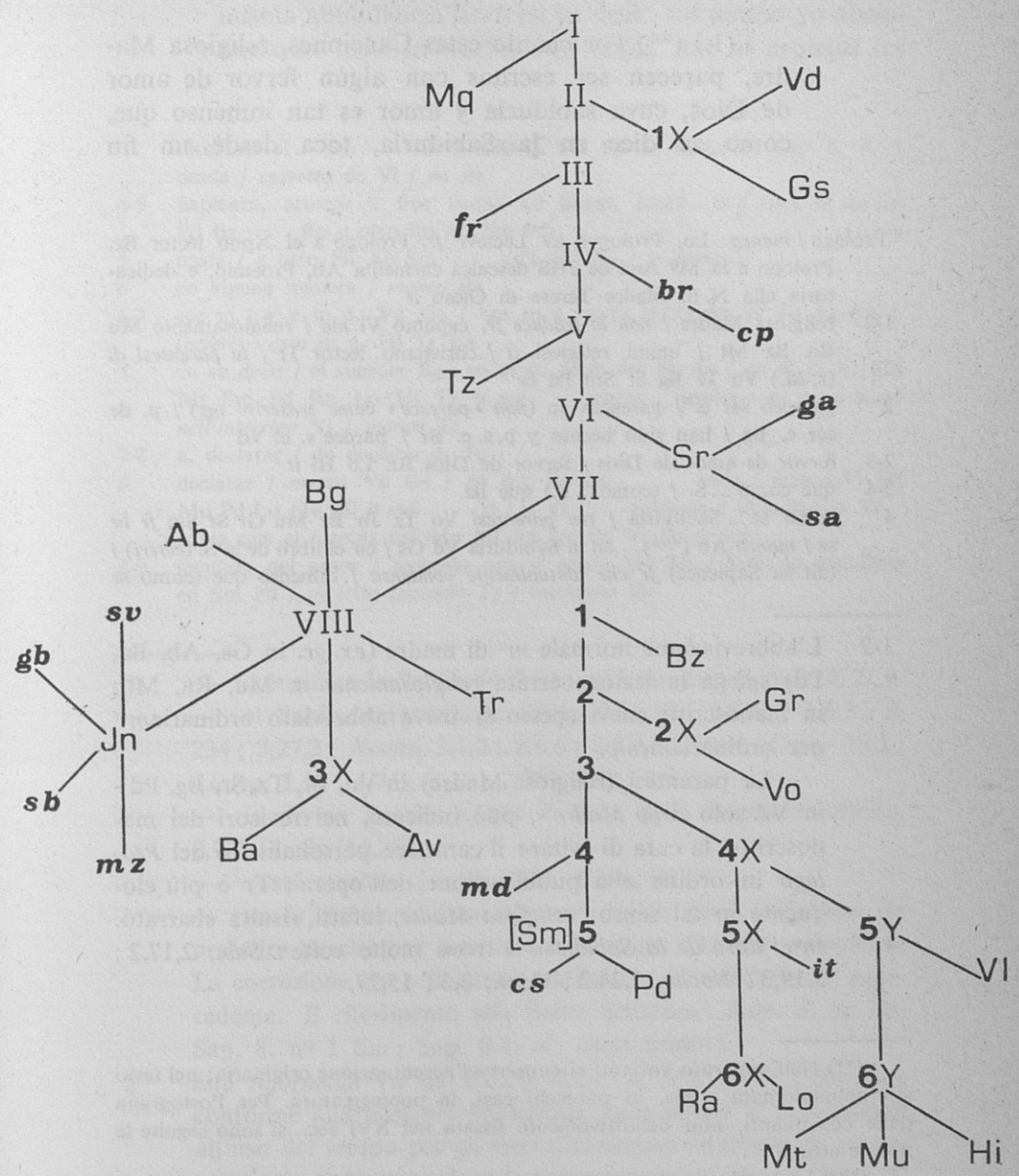
Due errori uniscono Av Ba :

66 nuestro S. ha hecho / ha h. nuestro S. Av Ba
37 se / *manca* Av Ba

Jn Ab Ba Av Bg vanno collocati nella linea del *Cántico* B.

In base alla considerazione delle rimanenti numerose varianti e col conforto di uno studio comparativo delle varianti del capitolo primo del *Cántico Espiritual*, si può segnalare la derivazione testuale del *Prólogo* nel seguente quadro generale (necessariamente ipotetico e da integrare ulteriormente) :





# PRÓLOGO *

(1.) (**) Por cuanto estas Canciones, religiosa Madre, parecen ser escritas con algún fervor de amor de Dios, cuya sabiduría y amor es tan inmenso que, como se dice en la Sabiduría, toca desde un fin

* Prólogo / *manca* Lo, Prologve av Lectevr *fr*, Prologo a el Xpno lector Bz, Prologo a la Me Ana de JHS descalça carmelita Ab, Proemio, e dedicatoria alla N. S. Madre Teresa di Giesu *it*

1-2 religiosa Madre / *non lo traduce fr*, espunto Vl *md* / religiosamente Mu Ra Bz Mt / animi religiosi *it* / christiano lector Tr / *la parentesi di* (r. M.) Vo Tz Bg Sr Sm Pd *br*

2 parecen ser e. / parescen Jn (*non «paresce» come trascrive mz*) / p. de ser e. Bg / han sido hechas y p. s. e. Bz / parece s. e. Vd

2-3 fervor de amor de Dios / fervor de Dios Ra Lo Hi *it*

3-4 que como ... S. / (como ... S.) que Bz

4 como se ... Sabiduría / *tra parentesi* Vo Tz Jn Bz Mu Gr Sr Sm *fr br* se / *manca* Ab (***) en la Sabiduría Vd Gs / en el libro de la S. (*ceteri*) / (dit la Sapience) *fr che abitualmente condensa* / inmenso que (como se

---

1-2 L'abbreviazione normale $m^e$ di madre (*ex. gr.* in Gs, Ab, Ba, Pd) spiega la lezione errata *religiosamente* in Mu, Ra, Mt ; in manoscritti coevi spesso si trova abbreviato ordinaria$m^{re}$ per ordinaria*mente*.

La parentesi (religiosa Madre) in Vo, Br, Tz, Sr, Bg, Pd - in Vd solo *dopo Madre* -, può indicare, nei revisori dei manoscritti, la cura di evitare il carattere personalistico del *Prólogo* in ordine alla pubblicazione dell'opera ; Tr è più eloquente in tal senso: *religiosa Madre*, infatti, risulta sbarrato.

4 *en el libro de la Sabiduría* si trova molte volte : *Sub.*, 2,17,2 ; 3,19,3 ; *Noche*, 2,24,3 ; *Cánt.*, 3,3 ; 15,27.

---

(**) Nell'apparato varianti si conserva l'accentuazione originaria; nel testo si è ammodernata come, in parecchi casi, la punteggiatura. Per l'ortografia delle consonanti, non definitivamente fissata nel XVI sec., si sono seguite le norme attuali.

(***) Lo spazio tipografico servirà a distinguere le differenti varianti di uno stesso rigo di testo.



5 hasta otro fin, y el alma que de él está informada y movida en alguna manera ese mismo ímpetu y esa misma abundancia lleva en su decir, no pienso yo ahora declarar toda la anchura y copia que el espíritu fe-

dice) en el ... Pd Gr (*tagliato*) Sm Pd *in margine* : Sap. 8, n. 1 desde / *corretto* de Vl / de Bz

4-5 Sapienza, attingit a fine usque ad finem, tocca ... *it* / toca *de* un fin Pd Bz fin *a* otro fin Ab Sm Pd

5 hasta / a otro Pd Ab Sm está Vd Gs / es (*ceteri*)

6 en alguna manera / *manca* Ba

6-7 ese m. í. y e. m. a. Vd Gs / esa m. a. y (*e* Jn Tz Ab Sr Vo Av Bg) í. (*ceteri*) / *esta* m. a. Hi Tr Ra

7 en su decir / el suceder Bg / en el su decir Ab Jn Av / en el d. Vl Mu Mt Sm Pd Ra Lo Hi Tr *it md* ahora / *aggiunto da altra mano nell'interrigo* Vl / *manca* Tr

7-8 a. declarar / de declarar a. Tz

8 declarar / *manca* Vd Gs / de dar Ra Lo toda / *manca* Vl Mt Mu Pd Lo Mu Hi *it md* la / el Vl anchura / abundancia Tr copia que el / copia del Mu Mt Pd Lo Ra Vl Hi *it md*

8-9 fecundo del amor / fecundo que el amor Mu Mt / fecundo que Dios en Sm Pd / espíritu f*a*cundo Tr / faecundo Gr

---

— como dice *la Sabiduría* divina, più raramente, *Sub.*, 2, 21,9.

— el Sabio, personificato, *Sub.*, 2,26,12 ; 3,2,12 ; 3,6,3 ; 3, 234 ; 3,27,3 ; *Noche*, 2,1,2 ; 2,6,6 ; 2,8,5 ; 2,10,4 ; *Cánt.* 19,1 ; *Llama*, 1,17 ; 1,34 ; 2,13 ; 2,36 ; 3,70 ; 4,6.

— la divina Escritura, per il libro della Sapienza, *Noche*, 2,9,2 (= Sp 16,21).

— «está escrito» (= Sp 9,15), *Cánt.*, 39,14.

— *en la Sabiduría* (mai altrove) di Vd Gs è la lezione da preferire perché più familiare e consona allo stile epistolare. La correzione era sollecitata, tra l'altro, da *sabiduría* (3) antecedente. Il riferimento alla Sacra Scrittura : *Sapi. 8.* Sr Gr, Sap. 8. nº 1 Sm ; Sap. 8.1. *it* ; deest (*ceteri*)

5 *está informada* Vd Gs è da preferire a *es i.* (*ceteri*) perché è conforme alla migliore tradizione manoscritta e rispondente all'uso del tempo per gli stati o situazioni risultanti da azioni anteriori, cf. *Lapesa, Hist. de la lengua esp.*, 4ª ed , pp. 256-257.

7-8 *ese mismo ímpetu y esa misma abundancia* Vd Gs è lezione

cundo del amor en ellas lleva. Antes sería ignorancia
10 pensar que los dichos de amor en inteligencia mística (cuales son los de las presentes Canciones), con

9 amor en / amor *que* en Vd Gs Vl Mu Ra Pd Lo Hi *it md* ellas lleva / ll. en ellas Tr antes sería i. / percioche anzi sarebbe sciocchezza *it*
10 amor / amor de Dios Vl Ra Lo Mu Sm Pd Mt Lo Hi *it md* a. en inteligencia / a. de Dios y inteligencia Mu Sm Pd Mt Hi *it md* / a. de Dios e inteligencia Vl *cs* / a. de D. inteligencia Ra / a. e inteligencia Bg
10-11 inteligencia mística / inteligencias misticas Bz m. (cuales ... Canciones) / mistica que *cs* / mistica, que Mu son los de las / son de lo que tratan Mu / de que son lo que tratan las Vl / de lo que son de lo que tratan las Ra Sm Lo Hi *it* (de que son i de lo que tratan las ...) *md* / de que son de lo que tratan las Sm Pd / mystica *de* (*espunto* Mt) que son de lo que tratan las Mt Mu
11 presentes / estas Bz con / que con Tr

---

corretta contro *esa m. a. y i.* (*ceteri*) ; lo scrivano ha eliminato ciò che ha creduto ridondante. In effetti era il caso di distinguere enfaticamente *ímpetu* e *abundancia* nell'ordine precedente di *fervor* (2) [= ímpetu] e di *inmenso* (3) [= abundancia]. La correzione obbedisce, fra l'altro, ad una preoccupazione di cadenza.

10 *amor* / amor *de Dios* Vl Ra Lo Mu Pd Mt Hi *it md.*

La precisazione *de Dios* circoscrive qui la portata di *amor* all'amore dell'anima *per Dio*, in contraddizione con il carattere dialogico del *Cántico*, sottolineato fin dal titolo dell'opera. I *dichos* sono *de amor del alma* tanto quanto de *amor deDios*.

11 *cuales son los de las*: la variante *de que son* riferisce le strofe direttamente all'amore, non ai *dichos*, in opposizione al contesto. Non è vero che le *Canciones trattino* dell'amore ; il loro rapporto metaforico con l'esperienza mistica sarà determinato più avanti (22 ss.).

Il tenore del testo *de que son de lo que tratan* non offre un senso né logico né grammaticale coerente ; di qui il pullulare delle varianti che tentano di stabilire il testo. Si potrebbe essere tentati, a prima vista, di considerare il testo in *md* come relativamente originario ; esso offre un senso logicamente coerente ; e la caduta della *i* spiega le varianti notate. Ma la posizione e l'isolamento della lezione *md* non permettono di considerarla come originaria ; e la caduta della *y* non si giustifica.



alguna manera de palabras se puedan explicar; porque

11-12 (cuales ... canciones) / *prima di* porque Bz
12 puedan / pueden Bz Vl Ra Lo Hi / puede Ab explicar Vd Gs / bien e. (*ceteri*)
12-13 porque el Espíritu del Señor / p. el E. de Nuestro Señor Ra Lo Hi Bg / spirito di Dio Signor Nostro, che ... *it*

---

È più verosimile supporre all'origine del tenore *de que son de lo que tratan* l'intervento di un correttore che mise, proprio nel testo, due formule possibili in sostituzione di *cuales* : una, *de que son*, l'altra, *de lo que tratan*, senza poi decidersi per una delle due ; un copista avrebbe trascritto il tutto materialmente; *md* sarebbe una brillante soluzione al rompicapo conseguente.

*cs* : se Chevallier avesse trascritto correttamente il suo manoscritto, la variante *mística qué* per *mística de qué* ci avrebbe messo davanti l'unico caso notato finora che ci avrebbe permesso di negare il carattere intermediario del manoscritto del conte di Peting in rapporto a Pd. In effetti si tratta di un errore fra i rarissimi di copia o di stampa che si possono notare nell'edizione di Solesmes.

12 *explicar* Vd Gs / *bien e.* (*ceteri*)

L'inserzione di *bien* è caratteristica della preoccupazione editoriale di *attenuare* ciò che l'asserzione originale sembra offrire di censurabile, di eccessivamente categorico. L'autore afferma, infatti, l'assoluta impossibilità di esprimere in linguaggio articolato le parole mistiche di amore. Notare che non si tratta qui dei versi della composizione poetica, ma delle parole o intelligenze spirituali il cui sentimento rifluisce in metafore nei versi (33). L'attenuazione non può essere attribuita all'autore perché indebolisce il suo pensiero ; egli affermerebbe, in contraddizione con ciò che è detto subito dopo, la possibilità di una parafrasi almeno imperfetta.

Inoltre l'avverbio *bien* è qui in conflitto logico con la forma esclusiva *con alguna manera* (11-12).

el Espíritu del Señor, que ayuda nuestra flaqueza, como dice san Pablo, morando en nosotros, pide por
15 nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no po-

13 nuestra / a nuestra Ra Lo Ab Bg *md*
14 como ... Pablo / *tra parentesi* Tr Bz Hi Pablo, m. / Pablo : *Postulat pro nobis gemitibus inenarrabilibus*, morando *md* / Paulo postulat pro nobis gemitibus inenarrabilibus : stando *it*
15 inefables / inenarrables Vd Gs Bz Vo *br*, gemissemens indicibles *fr* Sm *d'altra mano nell'interrigo anche* inenarrables Gr (*tagliato*) / Pd Sm : *in margine* : Rom. 8, n. 26
15-16 podemos / podremos Ab

---

L'impossibilità di tradurre le esperienze mistiche in linguaggio articolato viene dal fatto che *la Sabiduría de Dios, en que se ha de unir el entendimiento, ningún modo ni manera tiene, ni cae debajo de algún límite ni inteligencia distinta y particularmente, porque totalmente es pura ... Sub.*, 2,16,7. Perfino le cosiddette *locuzioni soprannaturali* le quali *sin medio de algún sentido corporal se suelen hacer en los espíritus de los espirituales* e che, tra tutti i fenomeni mistici, sembrano presentare una qualche analogia con le parole del linguaggio umano, non possono essere spiegate con ragioni o con linguaggio articolato : *aunque es verdad que en aquella comunicación e ilustración del entendimiento en ella de suyo no hay engaño, pero puédelo haber y haylo muchas veces en las formales palabras y razones que sobre ello forma el entendimiento. Sub.* 2,29,2-3.

Le suddette « parole d'amore» possono *esprimersi*, non spiegarsi in *parole* ; esprimersi per una specie di glossolalia, che il mistico determina subito dopo, e che Teresa de Avila descrive a proposito del *sonno delle potenze*, *Vida*, 16,3-4. Non si tratta di frasi coerenti (λόγοι) ma di parole propriamente « incoerenti »: tali sono le espressioni verbali del *Cántico*.

14 Si comincia a vedere, attraverso le varianti in *it* e in *md*, che la cura di citare il latino della Volgata è caratteristica della mentalità editoriale.

15 La variante *inenarrables* si presenta in due riprese negli stati



demos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él mora), hace entender? Y ¿quién podrá

16 bien entender ni c. / b. comprender Ba / b. ni comprender Av / entender bien y comprender Vl / b. entender y comprender Mt Mu Ra Lo Pd Hi Sm *it md* manifestar / manifestar con palabras Lo
17-18 lo que a las almas amorosas / lo que las almas Ab Pd (*a* nell'interrigo) / a las almas (amorosas *manca*) Vd Gs / a las amorosas Vo / à les amoureuses *fr*
18 donde / donde *espunto* Vd entender / *manca* Bz

---

più antichi del testo, in Vd - Gs, e in *br*. Però non sembra dover essere considerata primitiva : 1° perché Bz è qui testimone della circostanza del passaggio di *inefables* a *inenarrables* ; 2° perché *indicibles*, della traduzione francese, risponde a *inefables* piuttosto che a *inenarrables*, e così è testimone della presenza di *inefables* nell'originale ; 3° perché il passaggio a *inenarrables* si spiega naturalmente come uno dei casi ordinari di passaggio dall'interpretazione libera all'interpretazione più letterale della Volgata (Ipse Spiritus postulat pro nobis gemitibus *inenarrabilibus*, Rm 8,26-27). Sarebbe troppo negare in Juan de la Cruz qualunque preoccupazione di fedeltà letterale ; ma questa preoccupazione, in grado accentuato, è caratteristica di uno (o di alcuni) dei suoi segretari e censori.

17-18 Il testo in lx *a las almas donde él mora hace entender* e in *fr a las amorosas hace entender* ... indica con le sue varianti uno stato probabilmente confuso dell'originale.

Non ricordiamo di aver incontrato l'espressione *las almas amorosas* in Juan de la Cruz ; l'idea però è proprio sua, conosciuta, e fondata sulla Scrittura cfr. *Llama, Prólogo*, 2 ; *Llama*, 1,15 ; 4,14-16. Se l'originale non avesse *amorosas*, il pronome personale in *donde él mora*, che non sarebbe più una parentesi, sarebbe sovrabbondante (cfr. *Cántico*, 26,15, *esta propriedad tiene el Espíritu de Dios en el alma donde mora, que luego la inclina a ignorar y no querer saber las cosas ajenas, aquellas mayormente que no son para su aprovechamiento*) e il posto di *hace entender* sarebbe illogico. Un intervento dell'autore, che aggiungesse *amorosas* tra Vd Gs e

manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y
20 ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Que ésta es la causa por que con

19 manifestar / Vl *salta da* manifestar *a* manifestar con palabras (cfr 16) *per attrazione* las hace / les hace Ba / hacen (*n* espunto Lo) Lo Ra
21 puede / puede decir Mu Vl Ra Lo Sm Pd Mt Hi *it md* cierto / *manca* Tr Vd Gs Bz Mt Hi Gr Mu Vl Ra Lo Pd Av Sm *it md* ni ellas / ni aun ellas Bz
21-22 quien pasa / quien pasan Bg / pasan (*la* -n *sembra espunta*) Vd
22 pueden / pede Br / pueden explicar Mu Vl Ra Pd Mt Sm Hi *it* / puedan explicar *md* / pasa manifestar con palabras Lo / puede Vo / sí pueden Bz Que ésta / Questa è la causa, perchè con figure *it* / porque esta Ra Lo Bg Ab Jn Av Ba Tr ésta / *manca* Bz / este *br* por que / que Bz Tr

---

*br*, sarebbe sostenibile da un punto di vista generale, perché rientrerebbe in una delle categorie di ritocchi d'autore che, peraltro, sono stabilite. Ma la preterizione di uno dei due termini è resa verosimile dalle allitterazioni « a las *almas amoro*sas donde *él mora* » ; la cosa appare nella traduzione francese, dove *almas* scompare a beneficio di *amorosas*.

D'altronde il mistico insegna esplicitamente (strofa XI del *Cántico*) che la dimora *di grazia* è distinta dalla dimora *affettiva* (... *La segunda presencia es por gracia, en la cual mora Dios en el alma agradado y satisfecho de ella ... La tercera es por afección espiritual, porque en muchas almas devotas suele Dios hacer algunas presencias espirituales de muchas maneras, con que las recrea, deleita y alegra. Cánt.*, 11,3) ; ora è di questa terza che si tratta qui ; attribuirla a tutte le anime in stato di grazia, secondo il tenore Vd Gs, sarebbe contraddittorio ; *amorosas* era quindi *essenziale* e non può venir sottratto all'espressione. Qui viene a proposito ripetere che gli errori di trascrizione comuni a Vd Gs sono numerosissimi.

21 L'aggiunta di *decir* in 21 e di *explicar* e *manifestar con palabras* in 22 diluisce il pensiero più di quanto non lo precisi ; toglie alla frase la sua vigorosa concisione.

22 Il secondo *cierto* indipendentemente soppresso in Av e in 5x,



figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu
25 vierten secretos místicos, que con razones lo declaran; las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que en ellas llevan,

23 figuras / seguras Ab Tr comparaciones / o comparaciones Mu Vl Ra Lo Pd Bg Mt Hi Sm *md* semejanzas / o semejanzas Mu Vl Ra Lo Hi Pd Mt Sm *md* antes / grandes Mu Vl Ra Lo Sm Pd Mt Hi *md*
24 de la abundancia / del abundancia Tz
25 secretos místicos Vd Gs Vo *br*, des secrets mystiques *fr* / s. y misterios Bg Ab Jn Tr Av Ba / secretos misterios Tz Sr Sm Mt Pd Bz Gr Mu Vl *md* / misterios secretos Ra Lo Hi Tr *it* lo / *manca it*
26 del / de Vd Vo *br*
27 inteligencia / inteligencias Vl / *manca* Tr / y inteligencia Gr Ra Hi Sm en Vd Gs / *a* Jn / che *in* se contengono *it* / *manca* (*ceteri*)

---

porta a considerare che la sua assenza in 6y è anche effetto di una soppressione; soppressione in effetti tentante per un copista. In Bz l'aggiunta di *aun* mostra che il copista è stato sensibile a ciò che mancava all'enunciato dopo la soppressione del secondo *cierto*.

25 Notare in Sr e Gr la virgola tra *secretos* e *mysterios*, e in Sr la barra tra *mysterios* e *que* ... il senso diventa chiaro : il *que* si riferisce a *antes*, non a *mysterios*.

*Mysterios* è dato come sinonimo di *secretos* (sostantivo) ; si tratta di una enumerazione : dall'abbondanza dello spirito esse (almas) esprimono dei segreti, dei misteri, più di quanto non spieghino con ragioni.

Laddove *secretos* è stato preso per un aggettivo, è stata fatta l'inversione Ra Lo *it*. Siccome questa giustapposizione creava delle difficoltà, è verosimile che l'autore abbia intercalato una *y* in B.

*con razones lo declaran*, il senso di *razones* corrisponde probabilmente a *Noche*, 2,18,1 : *por muchas razones podemos llamar a esta secreta contemplación escala.*

27 *en ellas llevan* Vd Gs / *a ellas ll.* Jn / *ellas llevan* (*ceteri*). Probabilmente il testo originale si trova in Jn : *que a ellas llevan* : che conducono *a queste* immagini ; è diventato *en ellas* in

antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. Donde se sigue que los santos Doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco ello por palabras se pudo decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí.

(2.) Por haberse, pues, estas Canciones compuesto

28 dislates / disparates Lo Ra Hi / spropositi *it* *dichos puestos* / cosas puestas Ab Tr
29 de ver / *manca* Vl divinos C. / C. divinos Ra Lo Hi
29-38 según ... en sí / *manca* Tr
30 en / *de* Ab la Escritura divina / la sabiduría y escriptura divina Vl / la divina Escritura divina Pd / la divina Escritura Bz donde / adonde Av / donde el Espíritu Santo Bz no / *manca* Vd Pd
31 pudiendo / queriendo Mu Mt Vl Ra Lo Bg Hi Pd Sm *it md* / *manca* Bz (cfr 30) dar / darnos Av / nos da Bz
32 vulgares / y vulgares Vd Pd / vulgares y semejanzas Ab (*salta nella trascrizione*)
32-33 habla / hablando Bz
33 misterios Sr Bz Lo Ra Jn Sm Pd Av *md* / misticos Vd Gs Vo Tz *br fr* (mystiques) extrañes / estas Pd Sm
33-34 Donde Vo Tz *br fr* / de adonde Bz / de donde (*ceteri*)
34 que / *manca* Av Ba mucho / muchos Vd
35 y más digan / manca Lo de declararlo / de *aggiunto nell'interrigo da altra mano* Vd / de declararlo *nell'int.* Vl / de declarar Bz por / *con* Mu Vl Mt Ra Lo Bg Pd Sm Hi *it md*
36 así como / asi como asi como (sic) Vd Gs / así Mu Vl Ra Lo Pd Mt Sm *md*
36-37 tampoco ello por palabras se pudo decir / t. por p. se pudo ello d. Hi Ba Sr Ab Av Vo Jn Bz Gr / t. por p. se *puede* e. d. Vl Sm Ra Lo Pd Bg Tz *md* / t. con p. se puede e. d. Mu Mt
37 así / ansi Bz de ello / *manca* Bz se / *manca* Av Ba declara / declaran Ba ordinariamente / *manca* Bz
38 contiene en sí / en sí c. Vl Por / para Vd
39 Por haberse pues / pues por h. Mu Vl Ra Lo Hi Sm Pd Mt *it md* pues / puesto Vd Gs / puesto *corretto* pues Vo estas Canciones compuesto / c. estas C. Vl / e. C. escrito Bz

---

Vd Gs che viene poi corretto per soppressione di *en*; quest'ultimo testo è riprodotto dagli altri manoscritti B, salvo in Jn che avrebbe fatto ricorso all'originale.

31 no *pudiendo* / no *queriendo* Mu, Mt, Vl, Ra, Lo, Bg, Hi, *br*, *it*, *md*, esempio tipico di censura teologica, come se ne trovano nelle edizioni ufficiali; *no pudiendo* poteva essere rilevato come espressione che mettesse un limite alla potenza divina, e quindi la modifica *no queriendo* non volendo ...

Per quanto dotta, la correzione non è a proposito, perché l'impossibilità non è qui *a parte Dei*, ma nell'« incapacità» dei *termini volgari* oggetto proprio dell'asserzione dell'autore. Il ritocco editoriale svuota l'argomento della sua forza probante: se lo Spirito Santo non si è servito di *términos vulgares y usados* perché non ha voluto, vuol dire che detti termini potrebbero *in assoluto* rendere l'abbondanza dello spirito.

32-33 *habla misterios*: *loquitur mysteria*, ripreso da 1 Cor. 14,2 è applicato allo stile del Cántico dei Cantici di Salomone.

33 *misterios* Sr, Bz, Jn, Lo, Ra, Av *místicos* Vd, Gs, Vo, Tz, *fr* (*mystiques*) *br*: questa seconda lezione potrebbe essere l'originale, perché misticos qualifica *términos* in opposizione a *vulgares y usados*; Sr presenta qui una correzione estranea, suggerita per reminiscenza o attratta dal *misterios* antecedente.

Si noti in Sr l'altra correzione stilistica che segue immediatamente: *De donde* per *Donde*.

*misterios* in Jn sarebbe copia di un ritocco estraneo fatto sull'autografo (cfr. *dicho de la Madre Ana en los procesos*).

33 *extrañas figuras*, la « stranezza» delle figure è mezzo di espressione.

34 *los santos Doctores* indizio della lettura dei santi dottori da parte dell'autore, che non parlerebbe così se non avesse letto direttamente un certo numero dei loro trattati spirituali, sul Cantico dei cantici, per esempio.

39-40 *Por haberse, pues, estas Canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística* ... indica causa e modo di com-

en amor de abundante inteligencia mística, no se puede declarar al justo, ni mi intención ser tal, sino sólo dar alguna luz en general, pues Vuestra Reveren-

40 en / en el Bz amor / a. y feruor Tr inteligencia m. / espiritu Tr
40-41 puede Vd Gs *fr* / podra Ab / podran (*ceteri*), je ne la sçaurois expliquer nettement ... *fr*
41 ni / *manca* Vd ni ... tal / *manca* Tr intención Vd Gs *fr* (ne le prétens pas aussi) / intento (*ceteri*) ser Vd Gs Vo *fr* / es Ra Lo Hi *it* / sera (*ceteri*) tal / *manca* Bz
42 sólo / *manca* Bz Hi alguna / una Lo Ra Hi en / *manca* Jn
42-43 (pues ... querido) / *soppresso md* / *espunto* Vl / (pour vous contenter, ami Lecteur) *fr* / *manca* Tr / *tra parentesi* Tz general ... mejor

---

posizione ; notare la forma passiva ; non dice : io le ho composte, ma esse sono state composte, la loro composizione si è avuta in uno stato di amore che era di quel tipo che implicava abbondanza di intelligenza mistica (*inteligencia*, qualificazione, non determinazione oggettiva ; *mística*, aggettivo applicato più sopra a *secretos*, a *términos*). Altri stati affettivi analoghi hanno la loro abbondanza particolare nella linea emotiva: più ardore che luce.

Nessun riferimento alla prigione dove di fatto ebbero inizio le strofe del *Cántico*. Senza ridurre il tempo della composizione ad un momento definito, l'espressione indica unità di tempo e uniformità di stato.

40-41 *puede* Vd Gs *fr* / *podrá* Ab / *podrán* (*ceteri*).

La lezione *puede* è probabilmente originale ; si riferisce all'amore o rappresenta una formula impersonale: è impossibile dichiarare ... In *br* e seguaci *podrán* è un rimaneggiamento estraneo che riferisce *poder* a *Canciones* secondo il senso ovvio. La traduzione francese qui è letterale ma senza intelligenza.

41 *declarar al justo*, non *con verità*, ma *adeguatamente*, secondo tutto quello che contengono.

— *ser* Vd Gs *fr* è autentico, il futuro *será* non ha motivo di essere ; l'intenzione è presente, come ribadisce la correzione *es* in Ra Lo *it* ; il senso, chiaramente, è : né la mia intenzione può essere questa.

42-43 *pues V. R. así lo ha querido*: soppresso in *md*, *espunto* in Vl



cia así lo ha querido, y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos a su anchura, para que cada uno, de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y aunque

43 querido / pedido Bz tengo / *manca* Lo por mejor / *manca* Ra Lo *it* y. e. tengo p. m. / *manca* Tr
43-44 porque / que Pd Sm / y esto tengo porque los dichos Ra *it* mejor ... anchura / m. dejarlas en su anchura por que los dichos de a. quedandose en su anchura Bz / m. es d. Tr
44 amor / diuinos amores Tr dejarlos / declararlos Bg Jn Av Tr / de declararlos Ab
44-45 a su anchura / en su a. Bz Gr Mu Mt Vl Ra Lo Sm Ba Hi Tr Pd Bg Ab Sr Jn Av *it md* para que / porque Bz (cfr 44-45) Ab aproveche / aprovecha Bz de ellos se aproveche / de e. se aprovecha Bz / se aproveche de e. Hi Mu Mt Vl Ra Lo Pd Ba Sm Tr *it md*
46 que / que no Sm Lo Hi Mu Mt Vl Pd Ra
46-47 a un sentido a que / a un sentido que Ra Lo *it* / a un sentido (*a que corretto*) al qual Vl / a un senso di spirito *it* / a un solo sentido Tr
47 no se acomode todo paladar / no sea como de todo palador *br* / acomode *a* todo Ra Lo Hi *it* todo / cada Bz
47-48 Y aunque Vd Gs *fr* (De manière qu'encore qu'on les expliquer) / Y asi

---

lasciato in *fr* sta ad indicare che l'autore non ha ritrascritto tutta l'opera nel *limpio* che fu alla base del testo definitivo del *Cántico* B, ma, almeno in alcuni passaggi, avrebbe apportato solo dei ritocchi su un manoscritto. Il *limpio* sarà stato eseguito, più o meno, come il manoscritto di Sanlúcar. Poiché il *Prólogo* in *fr* non ha più senso indirizzato ad una data persona, l'autore avrebbe apportato una correzione, se l'avesse ricopiato di propria mano.

Analoga osservazione va fatta, a proposito della soppressione dell'inciso, per Pd.

*it* ha corretto, logicamente, un testo destinato al pubblico.

45 *para que cada uno / de ellos se aproveche*

Le strofe sono, quindi, suscettibili di molteplici interpretazioni soggettive *vere*. Ma esse non possono « convenire » ai principianti nella vita spirituale perché sono espressione del fervore della carità, che è proprio dei *proficienti* e dei *perfetti*.

en alguna manera se declaren, no hay para qué atarse a la declaración, porque la sabiduría mística (la cual es por amor) de que las presentes canciones tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma. Porque es a modo de la fe, en la cual amamos sin entender lo que amamos.

(3.) Por tanto, seré bien breve; aunque no podrá ser menos de alargarme en algunas partes donde lo pidiere la materia y donde se ofreciere ocasión de

*enq̄.* (*potrebbe essere la corruzione dell'abbreviazione di* aunque) Vl / Y asi aunque (*ceteri*)
48 se declaren Vd Gs Vo Bz Lo Ra *it fr* / se declara *md* / se declaran Sm Tz Gr Av Ba Mt Mu Jn Pd Bg Sr Ab Tr Hi
49-50 la cual es por / las quales por Ab
50 por amor / para mi *espunto, corretto* por amor Vl amor / *nell'interrigo* Vl / amor entendida Mt Vl Ra Sm Hi Lo Pd Mu (entendida *dopo la parentesi*) Sm (*la parentesi è chiusa dopo* tratan) *it md*
51 ha / an Lo Tr entenderse para Vd Gs Ra Lo Bz Vl Vo Tz Jn Sr / entender para Sm Pd
52 y / y de Bz en / de Bz es / *manca* Bz
53 a modo / amador Ra Lo *it* / al modo Tr *md* / amor Hi fe / *manca* Bz amamos Vd Gs *it* (amiamo senza intenderlo) / a. a Dios (*ceteri*) entender Vd Gs / entenderle claramente Vl (claramente *aggiunto da altra mano*) *md* / entenderse Ab Bg / entenderle (*ceteri*) lo que amamos Vd Gs *it* / *manca* (*ceteri*)
55-57 Mq *riporta solo la terza parte.*
55 Por tanto ... aunque / *manca* Mq seré / sera Vd Gs Ra Lo bien / *manca* Pd Ab / muy Ba / c'est pourquay je le trancheroy court, fors en quelques points de l'oraison entre plusieurs qui se presenteront *fr*
56 de / sino Hi

---

53 *amamos* Vd Gs, *amamos a Dios* (*ceteri*): cfr. quanto è stato osservato a proposito di *amor/amor de Dios* (10)

55 *Por tanto, seré bien breve ...*

L'autore dichiara *seré bien breve* e ripeterà presto questa stessa affermazione riguardante il suo lavoro. Ciò significa che egli sarebbe stato naturalmente portato a trattare più ampiamente l'argomento. Non c'è da stupirsi, di conseguenza, se in seguito amplierà qua e là il testo iniziale del *Cántico*.



tratar y aclarar algunos puntos y afectos de oración;

57-58 y donde ... tratar / *manca* Vd Gs
58 y aclarar Mq / *manca br fr* / y declarar (*ceteri*) afectos Mq Vd Gs / *manca* Lo *fr* / efectos (*ceteri*)

---

58 *aclarar* Mq / *declarar* (*ceteri*) *manca br fr*

L'isolamento della lezione *aclarar* permetterebbe di prospettarla come una semplice correzione; è però più probabile che nel testo Mq, del quale peraltro sarà confermato il rapporto diretto con l'originale, essa conservi il significato autentico del *Prólogo*.

a) I verbi *aclarar* e *declarar* non sono sinonimi. Il primo è più adatto a chiarire un'oscurità (*Covarrubias*: *Aclarar*, ' bolber clara la cosa que está turbia, dudosa, nublosa. Como aclarar el agua, aclarar la razón, aclarar el día.' ; *Diccionario de la Real Academia Española* : Aclarar ' ... v. a. Dissipar y deshacer lo que impide, ofusca y embaraza la claridád ... es assimismo descubrir y manifestar lo que no se podia percibir y registrar bien, ò se ocultaba y dissimulaba con algun disfráz ...'). Il secondo è più adatto per l'interpretazione e il commento (*Cov.*: ' *Declarar*, Manifestar lo que de suyo estaba oculto, obscuro y no entendido ...' *D. R. A. E.* : ' Manifestar, explicar lo que está oculto, ù ignorado ... Vale tambien Exponer, comentar, interpretar, lo que está obscúro ù dificultoso de comprehender ...'). Il verbo *declarar* è di uso corrente nelle *Obras*, che sono in sostanza delle *Declaraciones* di strofe e di citazioni della Sacra Scrittura. Ma anche di *aclarar* abbiamo esempi in Juan de la Cruz ; si vedrà nel brano che segue che il termine è usato con pertinenza ; in rapporto alle *cose* che si crede di aver ricevuto da Dio, e la cui verità deve essere ancora *chiarita* :

' ... no quiere Dios que ninguno a solas se crea para sí *las cosas* que tiene por de Dios, ni se confirme, ni afirme en ellas, sin la Iglesia, o sus ministros ; porque con éste solo no estará El *aclarándole* y confirmándole *la verdad* en el corazón ...' (*Subida*, II, c. 22, n. 11. cfr. B. M. C., 11, 190).

Il termine *aclarar* era ugualmente appropriato in questa frase del *Prólogo*; è riferito alla materia stessa dell'opera, alle cose dell'orazione, sulle quali l'autore si propone di dare incidentalmente dei chiarimenti:

' ... tratar y aclarar algunos puntos y afectos de oración ' (Il verbo *tratar* sembra riferirsi a *puntos* e *aclarar* a *afectos*).

b) la lezione *declarar*, per *aclarar* è delle più facili; la presenza di *declaraciones* nel titolo dell'opera, il suo uso corrente, il rarissimo uso di *aclarar* portano facilmente alla sovrapposizione.

*afectos* Mq Vd Gs / *efectos* (*ceteri*), *manca* Lo *fr*

La lezione *afectos* deve essere considerata certamente autentica, per tutte le seguenti ragioni:

a) il verbo *pasan* determina la materia di cui si tratta qui; ora questo verbo è tecnicamente appropriato a *afectos*: cfr. ... *hasta que pase el afecto de aquel acto de amor* ... (*Cántico*, c. 26, n. 17, B. M. C., 12, 350).

L'*afecto*, infatti, è un fenomeno spirituale essenzialmente transitorio, che si oppone come tale all'*hábito* (*Subida*, 2,5,4, B. M. C., 11, 82), e in particolare a l'*afición*, la cui caratteristica è la durata (*Cántico*, c. 3, n. 10, B. M. C., 12, 219, 30). Gli *afectos* comportano dunque naturalmente un'idea di *movimento* : *van* ; *salen* (*Cánt.*, c. 2, n. 2, B. M. C., 12, 209, 21) ; *levántanse* (*Cánt.*, c. 1, n. 19, B. M. C., 12, 206) ; sono ' mandati ' (*Cánt.* c. 25, n. 2, B. M. C., 12, 335,85) verso Dio come ' messaggeri ' (*Cánt.* c. 2, n. 1, B. M. C., 12, 209, 21).

L'*efecto*, al contrario, si collega correntemente con l'idea di causalità : *hacer*, *causar*, *sacar*, *efectos*.

b) Gli *afectos* dell'orazione costituiscono l'oggetto proprio delle strofe del *Cántico* ; è possibile rendersene conto con una semplice lettura.

Lo storico Jerónimo de San José, scrupoloso ed esatto, per le cui mani sono passati un gran numero di manoscritti, ha preferito in questo punto la lezione autentica del titolo delle *Canciones* (quella che si trova nel titolo di Vd e Gs) a quella che era presentata dappertutto nel *textus receptus* (linea A′) che aveva avuto incarico di pubblicare. Egli rimette *afectos* nel titolo di *md* ; e descrivendo il *Cántico Espiritual*, o *Canciones* nella *Historia*, spiega che in queste strofe *se declarā*



que, por tocarse en las canciones muchos, no podrá
60 ser menos de tratarse algunos. Pero, dejando los más

59 que por / porque Vd Gs Vo *br fr* las / estas Ba muchos / muchas Gr / mucho Ra Hi
58-60 y afectos ... algunos / *manca* Lo
59-60 que ... algunos / *manca* Bz
60 tratarse Mq Tz *br* / tratarse brevemente de Vd Gs / *manca* Bz Lo / tratar (*ceteri*) dejando / dejado Ra
60-61 je lairray les plus communs pour m'arrester aux extraordinaires, qui serviront pour les illuminez *fr*

---

*varios tiernos afectos del alma, nacidos de la interior comunicacion, y correspondencia cō su celestial Esposo Cristo.* (*Lib.* 4, cap. 6, n. 5, p. 390).

Al contrario, gli *efectos* della ' notte ' contemplativa formano l'oggetto delle strofe della *Noche*, come è possibile rendersene conto alla lettura, e come lo attesta espressamente il *Prólogo* (B. M. C., 11, 361).

c) Il passaggio da *afectos* a *efectos* è facile, e più tentante di quello da *efectos* (nozione generale corrente) a *afectos* (nozione particolare tecnica).

59 *porque* Vd Gs *br cp*

La lezione *porque* genera qui una difficoltà. Dom Chevallier, che l'adotta, deve aggiungere un secondo *por*, che non trova conferma in nessun testo : *porque por tocarse* (*cp*). Sm ha chiaramente *q̄ por*.

Un errore di trascrizione su un originale *que por* è poco verosimile ; una lettura errata di q̄ p̄ in grafia abbreviata, facilmente confondibile, è plausibile. Questo genere di abbreviazione non è conforme a Juan de la Cruz quando scrive su foglio libero, particolarmente nelle sue lettere ; sarebbe opera del copista del diretto ascendente di Vd Gs.

60 *tratarse* Mq Vd Gs Tz *br* / *tratar* (*ceteri*), manca Bz Lo *fr*

La lezione *tratarse* è primitiva e autentica ; *tratar* correzione stilistica mal fatta, fa passare nella stessa frase e in espressioni parallele la stessa realtà (*puntos y afectos*, 58) dalla funzione di soggetto (*tocarse muchos*) a quella di complemento

comunes, notaré brevemente los más extraordinarios,

61 comunes n. brevemente / lo menos notare Vd / lo menos no tratare Gs notare / no tratare Gs / tratare Bg Ab Jn Av Ba Tr brevemente / *manca* Vd Gs *fr* / brevemente de Bg extraordinarios / (ex *aggiunto nell'interrigo*) Gs

---

oggetto (*tratar algunos*); cosa estranea alla coerenza realistica dello stile di Juan de la Cruz.

Sr è dunque in questo caso il primo a trascrivere la lezione difettosa.

*tratarse brevemente de* Vd Gs: la presenza di tale lezione si spiega piuttosto come una variante d'inserzione che come una variante di trascrizione. L'inserzione corretta di un *brevemente* marginale è stata fatta al suo posto naturale (61) dopo *notaré*. Qui essa interferisce con la semplice opposizione *muchos-algunos*. Il *de* modifica, anch'esso, il complemento normale di *algunos*. Il tutto non sembra dunque sensato.

61 *trataré* Bg Ab Jn Av Ba Tr, *notaré* (*ceteri*), *no trataré* Gs, *m'arrester fr*

I qualificativi *comunes* e *extraordinarios* si riferiscono naturalmente a *afectos* piuttosto che a *puntos* (D. R. A. E. : ' assunto ò materia de que se trata '); e ugualmente *notaré*.

L'idea dell'autore è qui che egli non intende trattare *ex professo* di queste materie di orazione, ma ' notare ' (rilevare, indicare) soltanto alcuni slanci d'amore più straordinari descritti in queste strofe. L'idea sarà espressamente confermata quando il mistico, per esempio, protesterà che egli non intende ' trattare ' *de las diferencias de raptos y éxtasis y otros arrobamientos u sutiles vuelos de espíritu*, proprio quando sta per parlare di tutte queste cose (*Cánt.*, c. 13, n. 7, B. M. C., 12, 262, 59) ; anche tenendo conto dello schematismo di alcuni passaggi, niente nel *Cántico* ricorda i piccoli trattati che compongono la Subida e la Noche. Si può vedere in concreto che cosa l'autore intenda con *notar* (e. g. *Cántico*, 15, n. 29, B. M. C., 12, 283). L'*anotación* in quanto distinta dalla *declaración*, è generalmente la semplice messa a punto dell'attenzione del lettore sul momento psicologico descritto nella strofa.



que pasan por los que han pasado, con el favor de Dios,

62 pasan por / suceden en Bz / experimentan Mq / *manca fr* / pasan con las almas que Lo / *manca* Mq los / las almas Mt Mu Vl Ra Pd Sm Hi *it md* / lo Bg han pasado con ... Dios / con el favor de Dios h. p. Mt Mu Vl Ra Pd Sm Lo Hi *it md cs* con / en Bg

---

Bisogna osservare che la confusione grafica tra *no* e *tra* è talvolta delle più facili. Il passaggio da *no* a *tra*, immediatamente vicini a due *tratar* (50-1 e 60) è più verosimile di quello da *tra* a *no*, che dà come risultato una nozione particolare.

Infine l'opposizione introdotta dalla congiunzione *pero* non si capisce che fra il *tratarse* di 60 e la circoscrizione del disegno affermata, in 61, da *notaré*.

La lezione *notaré* deve essere dunque considerata come primitiva e autentica ; la lezione *trataré*, un peggioramento del testo, è di quelle che non sarebbero potute passare inosservate in caso di una revisione dell'autore.

62 *experimentan* Mq, *suceden en* Bz, *pasan por* (*ceteri*), manca *fr*

Il vocabolo *pasar* è materialmente ripetuto nella stessa particella testuale, « *pasan por* » *los que han* « *pasado* » *de principantes*. L'essenziale è osservare che il significato di *pasan por* è qui formalmente distinto da *han pasado de*, e che tanto l'uno che l'altro non potrebbero essere meglio appropriati alla realtà che esprimono.

Il verbo *pasar por* si riferisce agli *afectos* di cui si è trattato prima ; descrive esattamente il fatto che questi sentimenti soprannaturali *infusi* non emergono come un'esperienza qualunque (*experimentan*), né come un avvenimento qualunque (*suceden*), ma attraversano l'anima, che è in un certo senso il semplice teatro del loro andirivieni : sarebbe imperfezione da parte dell'anima considerare come sua proprietà ciò che Dio opera direttamente in lei.

Descrivendo una grazia di intelligenza soprannaturale, Teresa di Avila parla della persona *por quien ha pasado* (*Moradas*, VI, cap. 3, n. 16) ; ella non proibisce affatto ai destinatari della *Vida* di far vedere i suoi scritti, ma non vuole

che dicano *quién es, por quién pasó* (*Vida*, cap. 10, n. 7) ; e poco oltre : ... *y diré lo que pasa por mí* (n. 8).

Ugualmente, descrivendo i sentimenti spirituali provati alla notizia che veniva destinato il cappello cardinalizio al duca di Gandia, Ignazio di Loyola scrive a quest'ultimo : *Cerca el capello me parexió daros alguna razón de lo que por mí ha pasado, como a mi ánima misma, a mayor gloria divina* ... (Roma, 5 giugno 1552, Ep. 4, 283-5). A sua volta Giovanni della Croce parlando del raccoglimento dell'anima nell'unione perfetta, dirà quanto sublimi e gustosi *son las cosas que por ella pasan* (*Cánt.* A, c. 32, n. 1 ; B. M. C., 12, 149), quanto differiscano dagli slanci amorosi *que ordinariamente por ella suelen pasar* (ibid., p. 150). Giovanni Evangelista, confidente dell'autore, attesta da parte sua che manifestamente ciò di cui il mistico parla *pasaba por el* (*Memorias hist.*, D, 21).

È chiaro, l'espressione è corrente e appropriata. La ritroveremo immediatamente sotto la penna dello scrittore, e precisamente in rapporto con la nozione di *esperienza* : ... *fiándome en experiencia que por mí haya pasado*, (81). Si constata qui che *experiencia* è un concetto più vasto, determinabile da *pasar por* ; designa il fenomeno mentale considerato da un punto di vista conseguente e riflessivo ; *pasar por* è una ripresa visiva immediata e formale del fenomeno in se stesso.

Molto verosimilmente i correttori Mq e Bz hanno voluto evitare, ognuno a modo suo, la ripetizione verbale, poco accademica per loro, ed hanno sostituito un termine generico all'espressione originale precisa.

Nel passo *los que han pasado de principiantes*, lo stesso verbo *pasar*, nello stesso senso generale di transizione, indica tutt'altro che una ' traversata ' ; il senso qui è riflessivo ; si tratta di una conversione o trasformazione del soggetto (D. R. A. E.: ' Mudar de un estàdo à otro, ù de una edad à otra '), e più precisamente ancora di una trasformazione progressiva (D. R. A. E: ' Ascender, subir ò levantar à alguno à mayor grado del que tenia '). Di nuovo, l'espressione è la più esatta che vi sia in questo caso ; il mistico se ne serve ben quattro volte di seguito nel paragrafo 3 del *Prólogo de la Subida.*

Val la pena di rilevare qui la grande semplicità contemplativa dello stile di Giovanni della Croce, che non esita da-



de principiantes. Y esto, por dos cosas: lo uno porque

63 esto / estos Mt Mu Vl Ra Lo Vo cosas / causas Bz lo uno Mq / la una (*ceteri*) lo uno p. / p. la una p. Ab
63-65 Et ce pour deux raisons, l'une qu'il y a assez d'instructions pour les nouices : l'autre parce que je traicte auec vous ... *fr*

---

vanti alla ripetizione verbale (forse non l'ha nemmeno notata, come accade agli spiriti concentrati), quando uno stesso verbo, articolato diversamente, conviene esattamente alla figurazione rispettiva di due cose vicine. *L'eleganza ornamentale non interferisce mai in lui con l'oggettività sovrana e senza ricercatezza della parola.* Non condanna lo ' stile curato ' (*Sub.*, lib. 3, c. 45, n. 5, B. M. C., 11, 358) ; ma sotto l'ispirazione mistica per lo scrittore conta solo la trasparenza di ciò che è contemplato, da cui nasce *el buen estilo y retórica y buen término* (*Ivi.*).

La variante *experimentan* non rappresenta dunque più qui, in Mq, la trascrizione diretta dell'originale primitivo, ma l'abbellimento editoriale di una prosa non abbastanza apprezzata.

63-65 *lo uno ... lo otro ...* Mq

Pensiamo di dover considerare come più probabili le lezioni *lo uno ... lo otro ...* di Mq, contro *la una ... la otra* degli altri testi, visto la posizione di Mq, d'altronde ben fondata,

1° perché gli esempi di un neutro assoluto (col senso oggettivo di un neutro latino) come spiegazione di un femminile non mancano in Giovanni della Croce: « ... ha de haber ... hecho las dichas tres cosas: lo primero ...; y lo segundo ...; y lo tercero ...» (*Sub.*, lib. 1, c. 5, n. 7. B. M. C. 11; 29-30) « ... los demonios ... hacen molestia al alma de dos maneras: porque ellos incitan ...; y lo segundo, y que peor es, que ... embisten ...; y lo que es más malo, que combaten ...» (*Cánt.*, c. 16, n. 6. B. M. C., 12, 287).

2° perché la modifica del femminile *la una*, che segue immediatamente *cosas*, nel neutro *lo uno*, per iniziativa o disattenzione di un copista o di un revisore, non avrebbe nessuna spiegazione ; la modifica opposta era invece quasi inevitabile.

para los principiantes hay muchas cosas escritas; lo
65 otro, porque en ello hablo con Vuestra Reverencia por

64 los / *manca* Ab Tr los principiantes / estotras Mt Mu Pd Vl Ra Lo Sm Hi *it md cs* muchas cosas / mucho escrito Mq muchas / muchas muchas (*sic*) Vl
64-65 lo otro Mq Av / la otra (*ceteri*)
65 en ello / en esto Vd / *manca* Mq *it* con / a Bz Vl con V. R. / con personas *md* por / y por Mq

---

64 *mucho escrito* Mq

Al contrario il passaggio da *muchas cosas escritas* a *mucho escrito* (Mq) si spiega naturalmente con la preoccupazione di evitare la ripetizione di *cosas* ; la modifica inversa non avrebbe, invece, nessuna verosimiglianza.

Notiamo ancora, in questa occasione, che il primo *cosas* significa ' ragioni ' (*causas*), e il secondo ' cose '; e Giovanni della Croce (lo abbiamo già rilevato) non evita la ripetizione di parole identiche quando sono riferite ad oggetti differenti. Infine *cosas escritas* è proprio dello stile dell'autore: ' ... *de ella*, como *cosa* más común, se hallan más *cosas escritas* ...' (*Noche*, lib. 1; c. 8, n. 2, vol. II, p. 387); « ... porque aquí no se *escribirán cosas* muy morales y sabrosas para todos los espirituales que gustan de ir por *cosas* dulces y sabrosas a Dios ...» (*Sub. Prólogo*, n. 8, B. M. C., 11, 10).
« ... la bienaventurada Teresa de Jesús, nuestra Madre, dejó *escritas de estas cosas* de espiritu admirabilmente, las cuales ... saldrán presto impresas a luz». (*Cánt.*, c. 13, n. 7, B. M. C., 12, 262, 59).

65 *en ello* manca Mq *it*

Non ci sembra nemmeno che sia il caso di seguire Mq nella omissione di *en ello* ; questa lezione *en ello* è tipicamente difficile, e dà la tentazione di sopprimerla per semplificare il testo ; è difficile infatti vedere a che si riferisce il pronome dimostrativo per quanto si possa tornare indietro nella lettura ; bisogna osservare attentamente più volte per capire che corrisponde a *esto*, il quale vuole significare, implicitamente, « ciò che mi propongo di fare» : questo stile è tipico di Giovanni della Croce, ma tanto eccezionale che si stenta ad immaginare un copista o un correttore che inserisca qui *en ello* in un testo perfettamente scorrevole. La soppressione, del resto, si ripete in *it*.



su mandado, a quien nuestro Señor ha hecho merced
de haberla sacado de sus principios y llevádola más

66 a quien / a la cual Br Tz Sr Gr Mt Mu Vl Ra Lo Pd Sm Hi Bg Ab Jn Av Ba *cp cs sa* / al cual Vo / a el cual Bz / a las cuales *md* nuestro S. ha hecho / ha h. n. S. Av Ba ha / la ha Bg merced / mucha m. Ra Lo *it*
66-67 *que* nostre Seigneur a tiré de *ses* principes *fr*
67 haberla sacado / *manca* Tr / sacarle Ra / sacarla Sm Hi Mu Mt Lo Pd Ab *it md sv es* / sacarlas (*la* s finale sembra aggiunta d'altra mano) Vl / hauerle s. Jn *cp sb* / haber sacado Bz de sus / desos Lo Hi Ra Mu Mt Jn / los Vl Bz sus / estos Mq Bg / esos Vd Gs Vo Br Tz Sr Gr Ab Mt Mu Sm Av Pd Ra Lo *it* / los Bz Vl Hi llevádola / llevadolo Bz / llevadole Jn / llevado Ab / llevandola Lo / llevadolas *md*

---

67 *sacarla*, Ab Lo Vl Mt Mu Pd *it md sv*, *haber sacado* Bz manca Tr. La lezione *ha hecho merced de haberla sacado* deve essere considerata autentica ed originale, contro *ha hecho merced de sacarla* ; perché esprime uno stato (lo stato di avanzamento) più che un'azione transitoria ; era dunque conveniente il passato prossimo o statico, e, malgrado la pesantezza, accettare la ripetizione dell'ausiliare : Anna di Gesù gode in permanenza della grazia che le *è stata fatta* di *essere stata tratta* dallo stato dei principianti. La correzione grammaticale avrebbe richiesto anche il passato remoto, *hizo merced*, anziché *ha hecho merced*, se l'asserzione avesse indicato un'azione transitoria, *sacarla*.

*de sus principios*

La lezione *de sus principios*, benché ripresentata isolatamente nella versione francese (' de ses principes ') ci sembra che debba essere considerata come originale per le seguenti ragioni :

a) Nel contesto offre un senso molto più naturale che le lezioni impersonali *de esos*, *de estos*, *de los principios*.

L'autore dichiara alla destinataria : ' Vostra Riverenza non è più ai *suoi* inizi nella vita spirituale '. ' Dio ha tratto fuori Vostra Riverenza dai *suoi* inizi '. Fino a qual punto il possessivo sia qui naturale, possiamo giudicarlo, ad esempio, da questa frase di Teresa de Avila : « ... muchas veces en *mis* principios (y plegue al Señor haya yo ahora comenzado a servir a Su Majestad : digo ' principios ' de lo que diré de aquí adelante de mi vida), me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto ... » (*Vida*, c. 14, n. 9).

b) Al contrario, il dimostrativo è qui controindicato ; il mistico non aveva parlato prima di *principios*, ma di *principiantes*. Vi sarebbe in questo caso una distrazione di fondo, il che non è nelle abitudini dell'autore. Inoltre, la lezione *de esos*, come formula dimostrativa sarebbe qui di una improprietà evidente ; *eso* indica proprio la vicinanza alla persona alla quale ci si rivolge : ora, ciò che indica la preposizione, è invece l'allontanamento di una persona che sia avanzata in rapporto a questi inizi. È questo che spiega verosimilmente le modifiche continue, *estos* (Mq Bg), *los* (Bz Vl) : quelle che di solito accompagnano *principios* nello stile dell'autore.

c) Il passaggio da *de sus* a *de esos*, tenendo conto della grafia spesso abbreviata, è dei più facili.

Notiamo dapprima che la contrazione *desu* per *de su*, *desus* per *de sus*, è corrente nella grafia dell'autore. Cfr. sull'autografo di Andujar *desusabiduria*, per *de su sabiduría* (fol. 2r, rigo 2), *inpidesu*, per *impide su* (fol. 3v, penultimo rigo), (Gerardo, cfr. *Bibliografia*, o. c. p. 2, fol. 2r, rigo 2).

Quanto alla contrazione *desos* per *de esos*, Gs Ra Lo e lo stesso *md*, ce ne danno qui degli esempi.

d) È il caso di rilevare che se *fr*, redatto in fretta, è notevolmente difettoso, sia per quanto si riferisce alla comprensione dell'originale spagnolo, sia per la libertà che si prende nei riguardi del testo, dipende in realtà da una copia eccellente Es (la prima redazione di stile editoriale) che purtroppo (per noi, ma senza dubbio in conformità al desiderio dell'Autore) non ha più il *Prólogo*.



adentro del seno de su amor divino.

68 adentro / a lo dentro Bz / dentro Ab / mas adelante y mas a. Mt Mu / del / al Bg Ab Jn Av Ba *sa* / *manca* Tr Sm : del *sottolineato*, *nell'interrigo* al de / *manca* Bz divino / *manca* Gs

---

L'espressione *y llevádola más adentro del seno de su amor divino*, « e l'ha portata più nell'intimo del seno del suo amore divino », offre difficoltà, come testimoniano le correzioni (v. apparato varianti). A prima vista l'immagine, se non l'idea, sembra incoerente. Per afferrarne la congruenza, basta riferirsi alla concezione agostiniana della gravitazione spirituale delle anime nella sfera dell'amore divino, quale la troviamo elaborata sotto la penna di Juan de la Cruz nel commento del terzo verso della prima strofa della *Fiamma Viva* (*Llama*, c. 1, n. 10-13, B. M. C., 13, 114-6; 12-14; cfr. anche *Noche*. lib. 2, c. 20, n. 6, B. M. C. 11, 493; *Cántico*, c. 11, n. 4, B. M. C. 12, 446-447; *Llama*, c. 3, n. 10, B. M. C. 13, 161). In questa prospettiva, l'immagine risponde adeguatamente all'idea di una « concentrazione » progressiva dell'anima e di Dio nel seno dell'amore divino. Ma la concezione è talmente *dotta*, nel vero senso della parola, che molti interpreti, ancora oggi, non discernono il carattere dinamico di questo centro divino dell'anima, malgrado l'ammirevole chiarezza della spiegazione che ne dà il mistico. A più forte ragione questa concezione era estranea al pensiero del copista ordinario.

68 *al seno* Bg Ab Jn Av Ba *sa*, *del seno* (*ceteri*), *manca* Tr

La minuscola variante 'al' *seno*, propria dei rappresentanti del ' secondo Cántico ', può spiegarsi con la semplice confusione di lettura di *al* per *del* ; la sua importanza non è perciò meno considerevole, e potrebbe essere stata determinante ; essa trasporta infatti i termini identici della proposizione ad un'immagine completamente diversa : quella dell'anima paragonata ad un fanciullo che la madre prende tra le braccia per portarlo al seno. L'immagine è correntemente usata da Juan de la Cruz (*Sub. Pról.*, 3, B. M. C., 11, 7-8 ; *Noche*, lib. 1, c. 1, N. 2, B. M. C., 366 ; *Cántico*, c. 27, n. 1, B. M. C., 12, 352 ; *Llama*, c. 3, n. 66, B. M. C., 13, 193, 83), ma non si

Y así espero que, aunque se escriben aquí algunos puntos de teología escolástica acerca del trato interior del alma con su Dios, no será en vano haber hablado algo a lo puro del espíritu en tal manera; pues, aun-

69 escriven Gs Sr Gr Tz Ra Lo *fr it* / escrivan Bg Jn Ba Ab Av Bg *sb* aquí / *manca* Gs Ra Lo Hi *fr it*
69-70 puntos / *manca* Jn
70 acerca / cerca Jn *sb* su / *manca* Pd Bz hablado a. / hablado *bi*algo Vd
71-72 vano ... en / vano a la pureza del espíritu haber h. algo en *md*
72 a / de Gs lo puro / la pureza Pd Sm *md cs* pues / que Ra Lo Ba *it*

---

puede affatto dire che gli sia propria; essa era, invece, molto più alla portata di un copista che avesse una minima infarinatura di lettura spirituale. Aggiungiamo che i termini sono meno adatti a questa seconda figurazione, e che l'autore non ha l'abitudine di passare da uno schema immaginativo ad uno schema eterogeneo enunciato con gli stessi termini materiali.

In breve, è il caso di pensare che la variante *al seno*, comune al gruppo dei testi del ' secondo Cántico ', non deve essere classificata nelle categorie delle correzioni d'autore, che si incontreranno altrove, particolarmente numerose in questa tappa dello sviluppo redazionale del *Cántico*.

72 *lo puro | la purezza* Sm Pd *md cs*

Il passaggio dall'astratto ' totale ' *lo puro*, familiare a Juan de la Cruz, all'astratto ' formale ' *la purezza*, è uno dei tratti caratteristici delle correzioni editoriali; e. g. Sub., lib. 2, c. 16, n. 9 : *lo alto de Dios* diventa nella edizione principe *la alteza de la unión con Dios*.

Ci si può formare un'idea esatta di ciò che il mistico intende per ' lo puro del espíritu ' a partire dall'oggetto della conoscenza assegnato a questa ' porzione ' dello spirito. All'intelligenza in quanto suscettibile di afferrare direttamente delle ' verdades desnudas ', (cfr. Sub. 2, 25, 2), la ' sustancia desnuda ' delle verità (*Cánt.* 14, 16), quando l'intelligenza rispon-



que a Vuestra Reverencia le falta el ejercicio de lo

73 a / *manca* Av Bz V. R. / algunas *md* le / *manca* Lo / la Gr / las *md* falta Mq / falte (*ceteri*)

---

de all'« apetito de entender clara y puramente las verdades divinas » (*Cánt.* 36, 9) nell'atto dell'*íntimo y puro entender* (*Cánt.* 36,12). Il senso di questa frase può essere chiarito dal confronto col seguente significativo passaggio del *Cántico*: «...porque la sustancia del espíritu no se puede comunicar al sentido, y todo lo que se comunica al sentido, mayormente en esta vida, no puede ser puro espíritu, por no ser él capaz de ello» (*Cánt.* 19, 5; cfr. anche *Cánt.* 32, 4).

La Madre Ana non avrebbe potuto capire questi punti di teologia scolastica — e sarebbe stato inutile servirsene per trattare della stessa sostanza della vita spirituale — se ella non avesse avuto esperienza di quella teologia mistica, che dà la scienza infusa di queste realtà di cui tratta la teologia scolastica e rende capaci di comprenderle, senza aver seguito la disciplina scolastica.

Tuttavia in questo contesto *a lo puro del espíritu* può prospettare un'interpretazione, a nostro giudizio, non definitiva e migliore. La preposizione *a* non indicherebbe un complemento di termine ma, facendo un tutt'uno con *lo puro*, costituirebbe un'espressione avverbiale (analoga a *a lo divino*) molto appropriata per indicare la maniera totalmente libera, cioè *spirituale*, con cui l'autore ha trattato dei fenomeni della vita interiore, sganciandosi da ogni formulazione dottrinale e scolastica.

73-74 *lo escolastico* Mq.

Non vedendo come l'autore avrebbe potuto usare una costruzione tecnica, come *lo escolástico*, rivolgendosi ad una religiosa, abbiamo creduto, in un primo tempo, di dover dare la colpa di questa lezione isolata di Mq, al redattore della *Vida*, preoccupato di evitare la ripetizione verbale di *teología escolástica*. (infra 70). In seguito le ragioni che adduciamo ci hanno indotto a credere che Mq riportava probabilmente la lezione originale e autentica.

a) Le espressioni *lo escolástico, lo místico*, erano correnti nell'ambiente carmelitano, José de Jesús María, (cfr. *Reforma*, t. IV, 634): « avia ilustrado à Sāto Tomas, pues avia hecho demostracion, que assi como era Doctor Angelico en lo Escolastico, lo era tambien en lo Mistico ;». Noi diremmo equivalentemente : « ... sul terreno scolastico, nel campo della scolastica, ... della mistica.»

b) D. R. A. E. « *Mystico*. Se toma tambien por lo perteneciente à la contemplación de las perfecciones Divinas, y à cosas espirituales. *Escolástico*. Lo tocante y pertenaciente à Escuélas, y à los que estudian en ellas ... Quev. ... « Porque la Lógica en lo *escolástico* es grande y valiente parte de la Theología».

Questa costruzione in sostantivo assoluto di un aggettivo è di uso familiare in Juan de la Cruz ; egli ha detto precisamente poco prima che avrebbe parlato *a lo puro del espíritu* (a rigore grammaticale *del espíritu* potrebbe riferirsi a *hablar*, ma questa relazione non ha qui verosimiglianza), cioè a quella ' parte ' non discorsiva dello spirito secondo la quale l'uomo partecipa al modo di vivere dei *puri spiriti*.

c) Siccome l'autore ha enunciato prima chiaramente l'idea concreta di teologia scolastica può a questo punto, senza ambiguità, usare con precisione l'espressione modale generale *lo escolastico* come determinazione immediata di *ejercicio*, per riconoscere che la sua corrispondente non aveva *formazione scolastica* ; l'espressione era più appropriata della ripetizione *teología escolástica*. L'idea è che la M. Anna, benché non iniziata alla tecnica deduttiva delle scuole, è però capace di afferrare, enunciata in termini scolastici, una realtà spirituale, in ragione della connaturalità o affinità che le dà, per queste cose, l'esercizio della vita spirituale ; le si può comunicare, in termini scolastici, non precisamente una intelligenza scolastica (dialettica) di queste realtà, ma un'intelligenza spirituale. L'uso delle espressioni scolastiche può servire per un contatto da spirito a spirito, ' *Spiritualia spiritualibus comparantes* '.

d) Il testo era comprensibile per Ana de Jesús ; in sé era difficile, carico di significati ; il passaggio da *de lo escolástico* a *de teología escolástica*, poi a *de la teología escolástica*, si spiega dunque normalmente con la preoccupazione dell'editore di presentare un senso accessibile al lettore ; lo stesso si dica



escolástico (con que se entienden las verdades divi-
75 nas), no la falta el de la teología mística (que es y su-

74 lo escolastico Mq / la teologia escolastica Bz Ab Av Ra Lo Hi Pd *it* / teologia escolastica (*ceteri*) con / en Av
74-75 con que se ... divinas / *manca* Mq
75 la / *manca* Mt Mu Ra Lo / le Pd Bz Vl Bg Ab Hi Jn Ba Av *cs sb* / les *md* falta / fal Lo la teologia mistica Mq / la mistica (*ceteri*)

---

per la pasentesi (*con que* ...) che dà una spiegazione ovvia, ma in contrasto con la dottrina dell'autore, quale è espressa altrove.

73 *la falta* Mq

La lezione *falta*, all'indicativo, deve essere conservata come originale, contro *falte*, al congiuntivo, perchè presente nei manoscritti più importanti. Inoltre l'indicativo dopo *aunque*, quando si tratta di un posto nella realtà, come in questo caso (e per *escriben*, 69), è normale in Juan de la Cruz. La sostituzione del congiuntivo, invece, per scrupolo accademico, è in generale la conseguenza di una correzione esterna, come si potrà constatare regolarmente durante le ricerche critiche sulle *Obras*.

74-75 *con que se entienden las verdades divinas, manca* Mq

Dopo aver considerato per molto tempo l'assenza isolata di questa lezione in Mq come una carenza di questo testo, ci sembra, in ultima analisi, che questa lezione rappresenti, invece, più probabilmente, una glossa introdotta nel testo.

1) Questa lezione considera infatti la comprensione o intelligenza delle verità divine come *il proprio* della teologia scolastica ; e, visto il contesto, *il proprio* in rapporto alla teologia mistica. Ma tale appropriazione contrasta con la dottrina uniforme di Juan de la Cruz sulle intelligenze mistiche, sugli effetti intellettuali della contemplazione che « sube a Dios por muy altas y levantadas noticias de la Divinidad, y por excesos de amor muy estraños y extraordinarios de lo que ordinariamente se suelen tener» (*Cánt.*, 19, 2).

Senza neanche allontanarci dal *Prólogo*, leggiamo, al § 1, « ¿quién podrá escribir lo que [Dios] a las almas amorosas, donde él mora, *hace entender*? ...».

be por amor), en que no solamente se saben las verda-

75-76 que es y sube / que sabe Mq / que si sube Vd Gs / que se saua Bz / que se sabe (*ceteri*)

---

Se per intelligenza propria della teologia scolastica fosse stato chiaramente inteso una intelligenza discorsiva, sistematica, umana, il pensiero avrebbe potuto essere attribuito a Juan de la Cruz; ma non l'appropriazione pura e semplice della comprensione delle verità divine. Senza dubbio, per giungere all'unione divina, l'anima *no ha de ir entendiendo* (*Sub.* 2, 44); essa deve innalzarsi fedelmente al disopra di ogni nozione intellettuale distinta, anche infusa; ma da ciò a negare che la contemplazione arricchisce lo spirito d'intelligenza delle verità divine, c'è un abisso; anzi vi è un'intelligenza che è elemento intrinseco dell'unione stessa.

La frase, quale è, non ci sembra dunque poter essere qui di Juan de la Cruz.

2) Essa si inquadra male nel contesto.

Nel corso dell'ascesa mistica spirituale, Dio infonde nell'anima *un nuevo ya entender de Dios en Dios, dejando el viejo entender de hombre* (*Sub.* 1, 5, 7).

(Però, per giungere all'unione, l'anima *no ha de ir entendiendo* (*Sub.* 2, 4, 4).

La contemplazione comporta un *entender pasivamente* (*Sub.* 2, 15, 2). È dalle intelligenze *distinte* che l'anima deve allontanarsi (*Sub.* 2, 16, 12) per attingere la comprensione spirituale delle cose di Dio (*Sub.* 2, 19, 11) ... [hace] *Dios entender al alma verdades desnudas* (*Sub.* 2, 25, 2).

75-76 *que es y sube*

I testi offrono tre varianti:

Mq : *que sabe*

Vd Gs : *que si sube* (non vi è nessuna possibile esitazione per quanto riguarda la grafia)

*ceteri* : que se sabe

*fr*, allo stesso modo di *it*, sembra ricollegarsi ad una lezione *que se sabe*; ma da una parte e dall'altra l'imbarazzo del



copista è evidente, per la sensazione di una ridondanza superflua del testo, sotto questo aspetto.

La *lectio difficilior* — normalmente preferibile, soprattutto se appoggiata ai migliori manoscritti come qui —, è evidentemente *que si sube*. Un passaggio da *sabe* a da *se sabe* a *si sube* non offre alcuna verosimiglianza critica; la derivazione opposta (da *si sube* a *se sabe* o *sabe*) è invece normale, soprattutto nel contesto del passo, e trovandosi vicino a *se saben* (76).

La lezione *se sabe* è immediatamente leggibile ma non è soddisfacente. Sia che si legga *el ejercicio ... se sabe por amor*, sia che si legga (*la*) *teología mística ... se sabe por amor*, ci si trova davanti a qualcosa di irreale: né l'uno né l'altro *si sa* per amore; tutt'al più si potrebbe dire che *si imparano* per amore. La lezione *sabe por amor* diminuisce la difficoltà, ma per introdurre nella frase una semplice ripetizione immediata. Juan de la Cruz è estraneo a simili goffaggini oggettive.

Non è dunque a valle, ma a monte, che bisogna cercare la derivazione che ci porta all'incomprensibile lezione *que si sube*. Quali errori di trascrizioni potrebbero averla provocata?

Due fatti correnti bastano a far derivare *que si sube* da una lezione che offre una grande garanzia di autenticità. Innanzi tutto, la congiunzione *y* si scrive frequentemente come *i*.

Un'altra particolaritá grafica è la crasi frequente della *e* atona finale e della *e* tonica iniziale: *deso* per *de eso*; *ques* per *que es* (che giunge talvolta a trasformare *que es* in *pues*).

Da questo momento il passaggio da *que es y sube*, scritto *ques i sube*, a *que si sube* non richiede neanche di supporre una trascrizione sotto dettatura e la restituzione che proponiamo non richiede nessuna aggiunta materiale al tenore dei codici Vd e Gs.

Ma la lezione *que es y sube* quali titoli ha per essere ritenuta autentica?

Questa proposizione intrinsecamente doppia, legata, densa al massimo, è di un genere molto familiare a Juan de la Cruz. L'idea espressa è in sostanza che l'esercizio della teologia mistica, o la contemplazione infusa, procede dall'amore e che l'amore (che vi si esercita) è principio di elevazione (di cultura spirituale) per l'anima. Non è necessario dimostrare che

questi pensieri rispecchiano al massimo le idee di Juan de la Cruz ... *Que ya sólo en amar es mi ejercicio* (*Cánt.*, strofa 28 [XIX]).

Ma veniamo all'espressione. Esaminiamo dapprima l'idea *sube por amor*. Il verbo *sube* può intendersi qui in senso riflessivo : « La contemplazione s'innalza (sale) per amore, non per un lavoro intellettuale» ; può anche intendersi in senso attivo : « la contemplazione innalza (l'anima) per mezzo dell'amore». L'uno e l'altro senso sono autorizzati dall'accademia, e familiari sia a Juan de la Cruz che a Teresa de Avila. Il senso attivo ci sembra qui più appropriato perché si tratta della cultura mistica della Madre Ana de Jesús. Il termine è classico in mistica, santa Teresa ce lo dice espressamente : « *Pues lo que digo, ' No se suban sin que Dios los suba ', es lenguaje de espíritu.*» (Vida, c. 12, n. 15) « *Torno otra vez a avisar que va mucho en no subir el espíritu si el señor no le subiere* ». (Ivi, n. 7, cfr. anche n. 1 e n. 4).

Che la concezione della contemplazione sotto il suo aspetto progressivo, come un'ascensione, come una scalata, sia familiare all'autore della *Subida*, al dottore del *subido amor* (*Cánt.* 20, n. 1, B. M. C., 12,305), non ha bisogno di essere sottolineato. Sarà sufficiente osservare in alcuni contesti differenti l'uso a volte riflessivo e a volte attivo del verbo *subir* :

« ... ; así como las gradas de la escalera no tienen que ver con el término y estancia de la *subida*, para lo cual son medios ; y si el que *sube* no fuese dejando atrás las gradas hasta que no dejara ninguna, y se quisiese estar en alguna de ellas, nunca llegaría, ni *subiría* a la llana y apacible estancia del término». (*Sub.* lib. 2, c. 12, n. 5, B. M. C., 11, 115-6) « Por lo cual, así lo haremos ahora en la memoria, sacándola de sus limites y quicios naturales, y *subiéndola* sobre sí.» (*Sub.* lib. 3, c. 2, n. 3, B. M. C., 11, 241)

« ... porque aquella unión la vacía la fantasía, y barre de todas las formas y noticias, y la *sube* a lo sobrenatural.» (Ib. n. 4, p. 242).

« De esta manera, por esta teología mística y por amor secreto, se va el alma saliendo de todas las cosas y de si misma, y *subiendo* a Dios. Porque el amor es asimilado al fuego, que siempre *sube* hacia arriba, con apetito de engolfarse en el centro de su esfera» (*Noche*, lib. 2, c. 20, n. 6, B. M. C., 11, 493). « Y también es cosa conveniente, que pues el alma ya lo ha dejado todo y pasado por todos los medios, *subiéndose* sobre todo a Dios, que el mismo Dios sea la guía y el medio para sí mismo ; y *habiéndose* el alma ya *subido* en soledad de todo sobre todo, ya todo no le aprovecha, ni sirve para más *subir* otra cosa que el mismo Verbo Esposo ; ...» (*Cánt.*, c. 35, n. 6, B. M. C., 12, 396, cfr. p. 156).



Veniamo adesso alla prima asserzione, *que es por amor*. Notiamo qui, per prima cosa una particolarità della sintassi di Juan de la Cruz, l'unione diretta del verbo *essere* ad un complemento con sincope dell'attributo o del dimostrativo che ci si aspetterebbe normalmente come intermediario : in questo caso, ci si sarebbe aspettati : « che è *causato* da amore», o « che è *quello che si forma per* amore». Quella struttura è frequente in Juan de la Cruz. Per esempio dove noi diremmo: « E questa fame è (*una*) *fame* della perfezione», Juan de la Cruz dirà: « Y esta hambre *es de* la perfección» (*Llama*, c. 3, n. 20, B. M. C. 13, 167, 59).

O ancora, dove diremmo « il loro esercizio e commercio è unicamente *quello* dell'anima con Dio», Juan de la Cruz dirà : « su ejercicio y trato *es* solo *del* alma a Dios ...» (*Sub.*, lib. 3, c. 30, 2, B. M. C., 11, 320).

Quanto all'espressione particolare *es por*, gli esempi non mancano ; eccone due in *Cánt.* 11, n. 3 : « La segunda presencia *es por* gracia ... La tercera *es por* afición espiritual ...» (B. M. C. 12, 245, 6).

Ed ora ecco ' dichiarata ' l'idea che la contemplazione *es por amor* : « ... la teología mística ... *se comunica y infunde* en el alma *por amor*. (*Noche*, lib. 2, c. 17, n. 2, B. M. C., 11, 477). L'idea è precisata ed applicata quando, per esempio, Juan de la Cruz osserva che non è la conoscenza (anche infusa) che provoca il volo estatico dell'anima, ma l'amore che viene da questa conoscenza. (cfr. *Cánt.*, 13, n. 11 ; B. M. C., 12, 264).

Il carattere *esistenziale* del verbo essere, in questa costruzione, è messo in evidenza nel brano che segue, indipendentemente dalla struttura :

... (en la contemplación infusa o mística teología) de segreto

des, sino que juntamente se gustan.

(4.) Y porque lo que dijere (lo cual quiero sujetar al mejor juicio, y totalmente a la Santa Madre

75-77 Vous ne manquez de la mystique, que l'amour apprend non seulement à les sçaurois, mais qui plus est à la sauourez ... *fr* non le manca però quello della Mistica, che per amore si sa, anzi di più si gusta ... *it*
76 en / y en Mq no / *nell'interrigo* Vl saben / sabe Ra Lo Vl Pd Mt Mu Sm Hi en que ... saben / *manca it*
76-77 las verdades Mq / *manca* (ceteri)
77 sino que Mq / mas (*ceteri*) gustan / gusta Mt Mu Vl Ra Lo Pd Sm Hi *it md cs*
78 por que / por Ab lo que / todo lo que Bm (*sbarra la parentesi*) Mt Mu Vl Sm Hi Ra Lo Hi Pd *it md cs* / lo Bg cual / *manca* Mt Mu Vl Ra Lo Pd *it md cs* lo cual / *manca* Bz
78-79 sujetar / sujetar*me* Bz / subiectar Gr
79-80 al / *a* Ra Lo *it* a la / al de la Tz Sr Bz Gr Mt Mu Vl Ra Lo Pd Bg Ab Sm Hi Jn Av Ba *it md cs sa* (*a el de* Bz) Santa Madre Iglesia / della Santa Chiesa Cattolica Romana *it*

---

enseña Dios al alma y la instruye en perfección de amor, sin ella hacer nada ni entender *cómo es* esta contemplación infusa ... (*Noche*, lib. 2, c. 5, n. 1 ; B. M. C. 11, 422).

Ecco infine la cornice in cui si deve porre l'idea della sezione 3 sulla cultura scientifica spirituale della Madre Anna : « La ciencia sabrosa que dice aquí que la enseñó es la teología mística, que es ciencia secreta de Dios, que llaman los espirituales contemplación, la cual es muy sabrosa, porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso ». (*Cant.* 27, n. 5, B. M. C., 12, 353, 99).

79 *a la Santa Madre Iglesia* Vd Gs *fr*
è l'espressione originale. L'autore, infatti, mentre è disposto a sottoporre ad un migliore giudizio la propria dottrina, alla Chiesa l'affida totalmente, perché ne faccia quello che crede. Se quindi egli rimette al giudizio di un esperto la sua opera, sul piano della valutazione critica, alla Chiesa affida senza riserve la stessa opera sul piano della filiale soggezione nella fede.

La lezione *al de la*, rafforzata dal precedente *totalmente*, comporta una contraddizione. Lo scrittore, infatti, avrebbe



80 Iglesia) haga más fe, no pienso afirmar cosa de mí, o

80 haga / para que h. Mt Mu Vl Ra Lo Pd Bg Sm Hi *it md cs* más fe / y a la fe Gs mí Vd *fr* / mío (*ceteri*) / medio Ra Lo / Hi *manca* *o* Vd / *manca* (ceteri) je ne veux rien affermer de moy, me fiant en ce que je pourrois avoir experimenté *fr*

---

assoggettato parzialmente il proprio giudizio al migliore giudizio degli esperti e totalmente — cosa del tutto richiesta in materia di fede — al giudizio della Chiesa.
Con riferimento alla piena adesione al giudizio della Chiesa, fino al punto di contraddire il proprio giudizio, il Loyola aveva affermato nelle regole, degli *Exercicios Espirituales*, *Para el sentido verdadero que en la Yglesia Militante debemos tener* : *Depuesto todo juyzio deuemos tener ánimo aparejado y prompto para obedescer en todo a la vera sposa de Xpo nuestro Señor, que es la nuestra sancta madre Yglesia hierárchica*» *Es*, 353, M. H. S. I. vol. 100, p. 404 (cfr. nn. 365 ss., Ivi, pp. 410-12).
*it*, svigorendo il senso di fervida e mistica adesione (sopprime *madre*), traduce con il più giuridico e « controriformista » : *della Santa Chiesa Cattolica Romana.*

80 *de mí, o* Vd / *de mío* (*ceteri*)
*de mí, o fiándome* è presentata nel modo più chiaro in Vd ; non è isolata : la si ritrova in parte nella traduzione francese di Gaultier : « non voglio affermare *niente di me*, fidandomi...». Questa lezione deve considerarsi autentica per le seguenti ragioni : 1° essa fa esprimere al testo esattamente, in termini equivalenti e originali, e in un contesto analogo di rapporti schematici, la distinzione *scienza-esperienza*, familiare a Juan de la Cruz, così come la troviamo nei passi seguenti della *Subida* (*era menester otra mayor luz de* « *ciencia y experiencia*» *que la mía*, Prologo, 1 ; *ni basta* « *ciencia*» *humana para saberlo entender, ni* « *experiencia*» *para saberlo decir* ... Ivi, 4) e della *Llama* (*algunas personas no lo entendiendo por* « *ciencia*» *ni sabiéndolo por* « *experiencia*», *o no lo creerán o lo tendrán por demasía*, cap. 1,15) ; 2° la lezione *de mío, fiándome*, riducendo il membro *fiándome* ... alla funzione di semplice chiarimento

fiándome en experencia que por mí haya pasado, ni de

81 en Vd Gs Vo *fr* / de (*ceteri*)

---

di *afirmar cosa de mío*, elimina la distinzione scienza-esperienza e introduce un senso realmente confuso, perfino grammaticalmente difficile, sotto l'apparente facilità dell'enunciato ; 3° la trascrizione di *mío* in *mí*, *o* non è verosimile ; al contrario quella di *mi*, *o* in *mío*, era, potrebbe dirsi, fatale, soprattutto in caso di dettato ; e una volta eseguita, era di quelle che solo l'autore avrebbe potuto riscontrare e correggere ; 4° il *de mí* si accorda col *por mí* seguente ; *de mí* si riferisce a *afirmar*, non direttamente a *cosa* ; *cosa* fa blocco con *afirmar* : la traduzione di Gaultier (*rien affirmer = afirmar cosa*) è esatta su questo punto. Il senso è : *io non intendo affermare niente di mio* ... io non penso servirmi della scienza che posso avere (senza appoggiarla alle Scritture), e non : *io non intendo affermare nessuna cosa che mi concerne* (che senso avrebbe invocare in tal caso le Scritture?).

Mentre la scienza è dell'autore, *scienza sua*, l'esperienza non ha fatto altro che *passare attraverso lui*, non può appropriarsene. Affermare cosa *di lui* significa, quindi, appoggiarsi sulla sua *scienza acquisita* (ben distinta da quella *ciencia sabrosa que ... es la Teología Mística, que es ciencia secreta de Dios, que llaman los espirituales contemplación, la cual es muy sabrosa porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso. Y, ... Dios le comunica esta ciencia e inteligencia en el amor con que se comunica al alma. Cánt.*, 27,5), la sola che si possegga per essere esatti.

81 *en* Vd Gs *fr* / *de* (*ceteri*)

la lezione *en* è da preferire perché fondata nella migliore tradizione manoscritta, è verosimilmente originale. Inoltre conserva il senso di fondarsi *su*, poggiare *su* richiesto dal contesto, e conforme all'uso grammaticale del tempo, cfr. Cervantes: « *... fiado en su amistad se atreuió a preguntarle ...* » *Ilustre freg., IV, 160;* « *... no os fiéys en esso, Sancho, porque ...* » *Quijote, II, III, 33;* e *Persiles, II, VI, 79; Rinconete, IV, 77; Casam. engañ. IV, 236; Quijote, I, II, 195v; Ivi, II, III, 209.*



lo que en otras personas espirituales haya conocido
o oído de ellas, aunque de lo uno y de lo otro me
pienso aprovechar, sin que con autoridades de la di-
85 vina Escritura vaya confirmado, y declarado a lo me-
nos en lo que pareciere más dificultoso de entender;
en las cuales llevaré este estilo, que primero « tras »
pondré la sentencia de su latín, y luego las declara-

82 en / *manca* Vl personas / *manca* Gs espirituales / particolares o e. Av / particvlares y espirituales Ba / p. o e. Av
83 o oído de ellas / o haya oido de ellas Ra Lo Hi / o de ellas oído Vo Br Tz Sr Bz Gr Vl Pd Bg Ab Jn Av Ba Sm *br md cs cp sa* / o oído Mu Mt (*dellas* cancellato) / habbia io udito e conosciuto ... *it*
84 sin que / aunque Bz / *manca* Sm Lo Hi Mu Mt
84-85 divina Escritura / E. divina Sr Gr Bg Ab Ba Jn *sa* / Escritura Bz / Sª. Sª. *it* Av Lo aprovechar ... confirmado / a. confirmandolo con autoridades de la d. scriptura Sm (sagrada s. Lo) Mt Mu Vl Bg Hi Pd Ra *it cp es*
85 vaya confirmado / confirmandolo Mt Mu Bg *md it* / confiandolo Ra / Sm Hi *it cp cs* declarado / declararla Lo / declararlo Vl Mt Mu Hi Ra Lo Pd Bg *it md cs*
85-86 declarado a lo menos / d. al proposito de lo que se trajeren a lo menos Vd Gs / à tout le moins en ce qui sera plus malaisé à entendre *fr*
86 en / por lo menos Bz que / que me Bz pareciere / parece Pd Sm
87 en / con Ab cuales / que Av / c. canciones Bg Mu Mt Vl Ra Lo Pd Sm Hi *it md cs* tras / las Vd Gs Sr Tz Gr Mu Mt Vl Ra Ab Vo Lo Av Sm Hi Yn Pd *fr br it md* / *manca* Bz Bg Ba
88 pondré / porne Gr la / en la *cp* la sentencia / las sentencias Vd Gs Ab Bg Jn Av Ba *sb* / *manca* Ra Lo Sm Pd Vl Mt Mu *md br*

---

84-85 L'autore del *Prólogo* al *Cántico*, dichiarando che non intende affermare niente di sé senza che resti confermato da prove scritturistiche, dimostra di essere solidamente fondato nella linea della tradizione *spirituale* cristiana, in conformità con quanto insegna San Girolamo: « *Sed nos spiritualem, qui(a) omnia judicet, et ipse a nemine judicetur, eum virum dicimus, qui universa Scripturarum sacramenta cognoscens, sublimiter ea intelligat: et Christum in divinis libris videns, nihil in eis Judaicae traditionis admittat.* Ep. ad Gel. 1.2, c. 4, v. 24, PL 26, 390.

87-88 Dopo una serie di lunghe considerazioni, ci è sembrato neces-

ré al propósito de lo que se trajeren. Y pondré primero juntas todas las canciones, y luego por su orden
90 iré poniendo cada una de por sí, para haberla de declarar, de las cuales declararé cada verso de por sí, poniéndole al principio de su declaración.

Fin del Prólogo

*it cs* de su latin / en latín Bz / en su latin Vd Gs / je cotteray le texte, & l'expliqueray au propos qu'il sera allégué *fr* las / la Bz
88-93 pondré la s. ... su declaración / pondre todas juntas y luego las declarase poniendo cada una de por si con su declaracion por su orden Sm Lo Mu Mt Ra Hi Vl Pd *it md cs* / J'interpreteray chaque verset de l'Ode l'un après l'autre *fr*
89 trajeren / tratare Av Y pondré / ... porne Bz / Pondré pues Tr
89-90 primero / manca Ba
91 de por sí / por si Bg haberla / haberlas Ba / haberlo Ab
92 de por sí / *manca* Tz Sr Bz Gr Bg Ab Jn *fr br sb sa* (cfr. 88-91)
93 poniéndole / poniendolo Tz Fin del Prólogo / *manca* Mu Mt Bz *br it md* / Tr, dopo *Por tanto seré bien breve* (53), riporta il resto del *Prólogo* totalmente rifatto.

---

sario proporre l'emendamento « *tras*» *pondré*. Probabilmente, come dimostrano soprattutto le oscillazioni *las pondré ... la sentencia*, fin dai primissimi stati del testo si era provocato un guasto. L'errore di trascrizione si sarà causato presumibilmente in una delle primissime copie che furono eseguite sotto dettatura. I copisti, anche posteriori, non hanno tenuto presente la prassi costante dello scrittore il quale, congiuntamente alla traduzione castigliana o nella sola traduzione castigliana fatta da lui, *trasporta* (*Cov.* « *trasponer. Suele significar lo mismo* [*trasplantar*] *... trasponiendo un arbolico nuevo en otra parte ...*»; D. R. A. E. « *Transponer, tr. poner a una persona o cosa más allá, en lugar diferente del que ocupaba*» la citazione latina dal contesto del libro sacro, secondo l'edizione *Vulgata* più comune per i contemporanei, al suo scritto.

78-93 Il semplice pensiero enunziato qui, nell'ultimo paragrafo del *Prólogo*, è che l'autore, nel redigere il testo, non si appoggerà preponderantemente ad esperienze personali proprie o



altrui, ma illustrerà e avvalorerà il suo pensiero con citazioni della Scrittura.

Malgrado le polemiche in corso nel secolo XVI, l'autore conferma che solo la Chiesa ha l'autorità di interpretare la Sacra Scrittura e la competenza per vagliare l'esattezza delle interpretazioni date da chiunque. A questa Chiesa Juan de la Cruz affida la sua opera totalmente, mentre ai competenti la sottomette perché venga giudicata secondo scienza.

Su Juan de la Cruz e l'interpretazione della Sacra Scrittura cfr. Vilnet, J. *Bible et mystique chez Saint Jean de la Croix*, Bruges, Desclée de Bruwer, 1949 / ed. spagnola, Buenos Aires, 1953 ; Eulogio de la Virgen del Carmen, O. C. D., ' *Singularidades* ' *escriturísticas en el Cántico. El argumento de Jean Vilnet contra la autenticidad del Cántico B* in « El Monte Carmelo» 60 (1952) pp. 87-106 ; Ledrus, M., *Les* ' *Singularidades* ' *du second Cantique. A propos de Bible et mystique chez Saint Jean de la Croix*, in « Gregorianum», 33 (1952), pp. 438-450 ; Duvivier, R., *La Genèse du* ' *Cantique Spirituel* ' o. c., in particolare l'*annexe 4 La dimension ecclésiale de l'exégèse practiquée par Jean de la Croix*, pp. 503-50 dove in dialogo con De Lubac, H. *Les quatre sens des Escritures* (Etudes publiées sous la direction de la Faculté de Théologie S. J. de Lyon-Fourvière, 41-42 e 59, 4 voll., Paris, 1959-64) riafferma quanto già espone più sinteticamente nel cap. III dello stesso libro e cioè che : *Par la Foi, adhésion au mystère de l'Incarnation, la Bible devient pour l'homme spirituel un champ de découvertes indéfinies, ou plutot d'indéfinies répercussions de sens. Pour le mystique, en outre, et chez Jean de la Croix singulièrement, la Foi se prolonge dans une expérience indicible. Il en résulte une optique ou, dans le cadre des correspondances inépuisables entre les mots et les aspects divers du dessein général de Dieu, « le Texte» est tenu pour l'expression anticipée d'un contact personnel avec l'Esprit qui inspira les auteurs sacrés.* Ivi, p. 302.

## BIBLIOGRAFIA

*Bibliographia Carmelitana Annualis*, in « Carmelus», dal 1954.

*Bibliographia Carmeli Teresiani*, in « Archivum Bibliographicum Carmelitanum», dal 1956.

*Bibliografia di S. Juan de la Cruz*, a cura di Pier Paolo Ottonello, in « Bibliotheca Carmelitica», Subsidia, III, Roma, Ed. Teresianum, 1967.

Una *Bibliografia e Critica Letteraria dell'opera di Juan de la Cruz*, per molti aspetti esaustiva, è stata curata da P. Elia, B. Sgaraglia, G. e L. Cucchiella in quattro tesi di laurea discusse presso la Facoltà di Magistero dell'Università dell'Aquila, le prime due nell'a. a. 1970-71 e le ultime due nell'a. a. 1973-74.

Baruzi, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, F. Alcan, 1924.

Chevallier, Ph., *Le Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix a-t-il été interpolé*? in « Bulletin Hispanique» 24 (1922) pp. 307-342. *Le Cantique Spirituel interpolé*, in « La Vie Spirituelle», Supplément, Paris, 1926, pp. 109-163 ; 1927, pp. 69-109 ; 1930, pp. 1-11, 80-90 ; 1931, pp. 29-50. *La vie du Cantique Spirituel et l'esprit scientifique*, in « Etudes Carmélitaines», 23 (1938), pp. 215-236. *Le texte définitif du Cantique Spirituel mis au net par Saint Jean de la Croix* ..., Bruges, Desclée de Brower, 1951.

Duvivier, R., *La genèse du « Cantique Spirituel» de Saint Jean de la Croix*, Paris, « Les Belles Lettres», 1971. *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix, Lecture du « Cántico Espiritual»*, Paris, Didier, 1973.

Eulogio de la Virgen del Carmen, O. C. D., *El Cántico Espiritual, trayectoria histórica del texto*, Ed. Teresianum, Roma 1967. *La cuestión crítica del « Cántico Espiritual». Nota bibliógrafica*, in « El Monte Carmelo», 65 (1957), pp. 309-323. *El « Prólogo» y la hermenéutica del « Cántico Espiritual»*, in « El Monte Carmelo» 66 (1958) pp. 3-108. *La clave exegética del « Cántico Espiritual»* in « Ephemerides Carmeliticae» 9 (1958), pp. 307-337 e 11 (1960) pp. 312-351.

Florencio del Niño Jesús, O. C. D., *Reparos a la crítica de un crítico. ¿Ha sido interpolado el Cántico de San Juan de la Cruz*?, in « Mensajero de Santa Teresa y San Juan de la Cruz» 1 (1923), pp. 170-177 ; 284-289 ; 323-328 ; 361-367 ; 404-413 ; 2 (1924), pp. 21-28.

Gerardo de San Juan de la Cruz, O. C. D., *Los autógrafos que se conservan del Místico Doctor San Juan de la Cruz*, ed. fototipográfica, Toledo, Imprenta Paláez, 1913.

Juan de Jesús María, O. C. D., *El valor crítico del texto escrito por la primera mano en el Códice de Sanlúcar de Barrameda*, in « Ephemerides Carmeliticae», 2 (1947), pp. 313-366. *El Cántico de San Juan de la Cruz, Amores de Dios y el Alma de A. Antolínez, O. S. A.*, in « Ephemerides Carmeliticae», 3 (1949), pp. 443-542 ; 4 (1950), pp. 3-70.

Krynen, J., *Le Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix commenté et refondu au XVII^e siècle, un regard sur l'histoire de l'exégèse du Cantique de Jean de la Croix*, Salamanca 1948.

Ledrus, M., *L'incidence de l'« Exposición» d'Antolínez sur le problème textuel johannicrucien*, in : *Fray Augustín Antolínez, O. S. A., Amores de Dios y el Alma*, Madrid, La Ciudad de Dios, 1956, pp. 391-445.

*Reforma de los Descalzos de Nvestra Señora del Carmen de la primitiva observancia* ... por el Padre Frai Ioseph de Santa Teresa, tomo quarto, En Madrid, Iulian de Paredes, Año 1684.

Silverio de Santa Teresa, O. C. D., *Cántico Espiritual y Poesías de San Juan de la Cruz, según el codice de Sanlúcar de Barrameda*, Edición y notas por ... Edicion fototipográfica, Burgos, El Monte Carmelo, 1928.

*Obras de San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia*, editadas y anotadas por Silverio de Santa Teresa, 5 volumi (10-14) inclusi nella Biblioteca Mística Carmelitana (citata B. M. C.), Burgos 1929-1931.

Trueman Dicken, E. W., *The Crucible of Love. A study of the Mysticism of St. Theresa of Jesus and St. John of the Cross*, London, Darton, Longmans and Todd, 1963.

# LA NUOVA STAGIONE DI CARLO LEVI

Un Levi rivisitato, riscoperto nella sua attualità e presenza ideologica, ci viene proposto, a un anno di distanza dalla morte, da una serie di iniziative, sollecitate da un reale bisogno di verifica e di conoscenza. Ristampe come quella einaudiana de *Il futuro ha un cuore antico* [1] si affiancano a ricognizioni saggistiche le cui finalità indubbiamente commemorative (è questo il caso, forse, del Quaderno di « Basilicata », *Contadini e Luigini*) [2] lasciano tuttavia spazio ad una visione più riccamente attualizzante, e per così dire, *tendenziosa*, tale insomma da restituire al ruolo intellettuale dello scrittore torinese la profondità e interezza del suo spessore. In questo senso, quanto mai opportuna giunge l'ampia selezione di interventi leviani operata da Gigliola De Donato (di cui si ricorderà il *Saggio su Carlo Levi* [3], che per l'organicità e completezza di indagine è prova di un approccio tutt'altro che episodico o meramente compilatorio) su un *corpus* poco noto, e per taluni aspetti ancora inedito (C. Levi, *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei* 1922-1974, a cura di G. De Donato, Bari, De Donato, 1975).

Per uno scrittore cui non è certo mancata l'attenzione della critica il ritrovamento di una fisionomia meno nota, mentre da un lato costituisce una necessaria e non più rinviabile integrazione informativa, dall'altro si pone come risposta ad una domanda di conoscenza non sempre soddisfatta e anzi spesso procrastinata da indagini certamente fruttuose, ma gravitanti o nell'area di un consenso scon-

---

[1] C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino Einaudi, 1976.

[2] *Contadini e Luigini. Testi e disegni di Carlo Levi*, a cura di Leonardo Sacco, Roma-Matera, Basilicata editrice 1975. La raccolta riproduce anche interventi critici sull'opera di Levi estratti dai fascicoli di « Basilicata », anno 19/1975, nn. 1-2, 5-6, 7-8.

[3] Bari, De Donato, 1974.

tato [4] o in direzione di analisi strutturalistiche talora un po' restrittive [5]. La raccolta della De Donato, come la curatrice tiene a ribadire nell'*Introduzione*, vuole appunto tracciare il piano di una ricucitura (se è lecito il termine) dell'universo leviano, che si sottragga naturalmente alla riedizione (in senso puramente antologico) di temi già ampiamente esplorati: i quali risultano peraltro sottesi a questo rapido — ma nondimeno minuzioso e individualizzante — *excursus* su conferenze, dibattiti, articoli che scandiscono i momenti di un intenso itinerario culturale. La tendenziosità del *repêchage* sta proprio nel palese progetto di riunificare quelle *membra disiecta* che tuttavia dialetticamente cooperano alla definizione di un complesso omogeneo e sostanzialmente rettilineo. La De Donato indica nella chiave di approccio schematicamente marxista e in quella genericamente democratica le fonti di un fraintendimento e di un equivoco non facilmente neutralizzabili: la prima, per quel suo porre in termini piuttosto dogmatici la questione dell'aderenza o meno del *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) ai canoni del realismo [6], la seconda, per il

[4] Cfr. « Galleria », mag.-dic. 1967, nn. 3-6, con scritti di A. Marcovecchio, D. Fernandez, C. L. Ragghianti, V. Foa, I. Calvino, R. Gianmanco, A. Bocelli, J. P. Sartre, M. Petrucciani, A. Del Guercio, L. Sciascia, R. Guttuso, P. Neruda, I. Ehremburg, S. De Beauvoir, M. Soldati, G. Marchioli, A. Surkov; in aggiunta alcuni testi leviani (poesie, resoconti di viaggio, ecc.). L'utilità degli articoli è data dalla diversità di prospettive che genera gli interventi, ciascuno di essi movendosi nell'area di una reinterpretazione personale e innovativa, anche se non priva di un'eccessiva attenzione al carattere dell'uomo rispetto all'analisi del suo operato politico.

[5] Cfr. G. Falaschi, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

[6] Cfr. M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli*, in « Cronache meridionali », anno I, nr. 9, set. 1954, pp. 585-603. I condizionamenti della prospettiva marxista degli anni '50 vi sono evidenti nel richiamo alle « forze storiche » che, giudicate assenti nell'indagine leviana, sono prova di una misurazione di essa in termini strettamente lucaksiani e quasi di realismo socialista:

« Se, infatti, nella rappresentazione dataci dal Levi del mondo meridionale, anzi del mondo contadino meridionale, hanno da un lato gran posto la denuncia della miseria in cui versano le nostre campagne, lo sfruttamento al quale i contadini sono sottoposti, le ingiustizie e le violenze attraverso le quali lo Stato borghese 'mantiene' il Mezzogiorno, la critica di un'amministrazione corrotta; e poi l'odio istintivo dei contadini contro lo Stato fascista e contro i suoi rappresentanti locali (i signori, il podestà, il prete ecc.), la loro insofferenza verso un



consenso *democratico* mirante tranquillamente ad inscrivere Levi nell'alveo della letteratura resistenziale di stampo realistico-documentario [7]. Sono prospettive opposte ed egualmente contingenti, come osserva la De Donato, cioè relative ad una precisa situazione storico-culturale, e perciò necessariamente bisognose di essere riviste e verificate, non certo per estrinseci aggiornamenti [8].

Non facile, quindi, anzi contrastato dal patrimonio di adesioni e ripulse della critica, risulta il compito di tentare una ridefinizione *in positivo* dei modi di coscienza dell'intellettuale torinese. E nondimeno, al di là della *impasse* costituita da una tutt'altro che consumata « questione leviana », alla De Donato è parso ugualmente possibile risaggiare un terreno fecondo, a ciò collaborando la presenza di scritti non ancora acquisiti al dibattito critico, e tutti egualmente

sistema fiscale che li dissangua e verso una pratica burocratica che li avviluppa in una rete inestricabile di carta bollata; dall'altra parte c'è l'enunciazione di una serie di tesi senza consistenza teorica, nelle quali si rivela chiaramente come sia estraneo al Levi ogni proposito di spiegare storicisticamente le ragioni dell'inferiorità sociale del Mezzogiorno e quindi di individuare le forze storiche che, oggi, possono spingere a soluzione la questione meridionale, e le vie per le quali ciò potrà avvenire » (pp. 590-1).

[7] Cfr., ad esempio, P. Pancrazi, *Dove Cristo non è arrivato*, in « La lettura », 28 feb. 1946.

[8] Ne ha già dato un proficuo esempio V. Gazzola Stacchini allorché (in un articolo del 1971 in « Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari », vol. X), a proposito della dicotomia leviana mito-ragione ha osservato:

« C'è davanti al problema dell'interpretazione psicoligico-mitica dei fenomeni, nella cultura italiana, una sorta di attardato provincialismo, ed è perciò che una personalità complessa come quella di Carlo Levi è stata schematizzata e formalizzata in due modi ambedue in sé veri ma non più veri se visti fuori del loro dialettico rapporto e della loro unità: uno è quello che tende a vederlo uomo politico impegnato nella storia e nella ragione, militante che ha sempre pagato di persona, ecc., l'altro che tende invece a cristallizzarlo nei miti prerazionali, nel suo amore per l'indifferenziato e il preumano, come qualcosa che lo apparenterebbe al decadentismo di Pascoli, o per altro verso, di D'Annunzio, mentre è vera, a mio avviso, una terza cosa. Parlando di Umberto Saba, Levi è solito dire che questi aveva due occhi, uno di fanciullo, l'altro di vecchio antichissimo e saggissimo. E che pensi a se stesso oppure no, certo è che la definizione gli si attaglia perfettamente; ed è paradigmatica di tutta intera la forma del suo pensiero. È la sua struttura. Lì sta la sua ricchezza, la sua complessità e la ragione del fraintendimento di cui è stato sistematicamente oggetto ». (Ripubblicato in *Contadini e Luigini* cit., p. 13).

concorrenti alla fisionomizzazione di un Levi atipico, non inscrivibile *tout court* in schemi precostituiti [9]. Da essi, a giudizio della curatrice, emerge alquanto chiaramente come il rapporto organico con le masse, pur attraverso sensibili riflussi e ribaltamenti della primitiva, gobettiana fiducia nei progressi etico-politici della democrazia, abbia contrassegnato l'impegno politico di Carlo Levi, non a caso sfociato in una esplicita milizia all'interno della « Sinistra indipendente». E la De Donato sottolinea l'onestà di un cammino che pur « non privo di contraddizioni» e « incertezze» è tuttavia « testimonianza di un progressivo avvicinamento e di un *bisogno di organicità*», secondo una linea che giustamente può ritenersi paradigmatica del confronto che un intero settore dell'*élite* intellettuale novecentesca tenta, in anni cruciali della storia italiana, con le forze emergenti del movimento operaio.

D'altra parte, a noi pare che, senza misconoscere la congruenza e la veridicità d'una tale impostazione, vi sia ancora spazio per l'individuazione di costanti tematiche e ideologiche, in un certo senso deperibili, all'interno stesso di quel rapporto organico col movimento operaio, che in tal modo si configura nuovo, originale (e difficile). Ancora nel 1967, in un contesto per molti aspetti illuminante di aggancio e di misurazione con Gramsci e il suo meridionalismo, Levi non sa trattenersi dal riproporre il ben noto rapporto tra « tutte le Lucanie del mondo»:

« ... oggi i problemi non sono più soltanto nazionali, e dappertutto nel mondo ci sono le Lucanie, le Lucanie di oggi.

Non soltanto, come diceva appunto il filosofo americano, il Freedmann, che voi conoscete benissimo, perché è stato qui a fare l'inchiesta sui Sassi di Matera, col titolo di un suo libro *Lucania è dentro di noi*, ma la Lucania è oggi dappertutto nel mondo, dappertutto dove esistono paesi nuovi, nell'Africa, a Cuba, nel Sud America, in Asia, nel Vietnam. Il mondo contadino del Vietnam non è lontano dal mondo contadino della Lucania » [10].

[9] Un Levi « alieno dai partiti », cui Gramsci e il « gramscismo » avrebbero detto ben poco è anche il senso di un articolo commemorativo di Piero Treves, *Memorie torinesi. Carlo Levi*, in « La Stampa » del 6-1-1976.

[10] Cfr. *Gramsci e il Mezzogiorno*, in « Basilicata » giugno 1967, ripubblicato in *Contadini e Luigini*, pp. 67-72. Il brano citato è a p. 72.



Pur aggiornato ai punti di riferimento obbligati della politica contemporanea, Levi riscopre l'ambiguo apparentamento di luoghi diversi, il riferimento a una condizione subalterna universale, che fatalmente elude i termini storici di ciascuna dialettica particolare. Non è allora azzardato pensare che sia la evidente risposta a una domanda interiore sempre urgente e viva anche durante l'assunzione delle più precise e concrete responsabilità pubbliche [11]. Riaffiora tra l'altro il disegno di una egemonia contadina, così problematico e quasi sempre sfuggente alla proposta di un'alleanza col movimento operaio:

« Il contributo che esso [il mondo contadino] può dare al rinnovamento della vita italiana è di estrema importanza a condizione che esso sia originale, a condizione che esso segua le proprie ragioni, persegua i propri fini: questo solo consente che questi fini possano coincidere con quelli delle altre forze rinnovatrici che agiscono nel nostro paese. Così si illumina di concreta realtà l'idea dell'alleanza tra il movimento operaio e il movimento contadino; il movimento operaio nasce da una società borghese e industriale e vi contrappone il proprio senso di ordine statale; il movimento contadino sorge da una società feudale e vi contrappone il proprio senso dell'autonomia » [12].

Perfettamente organico a tale disegno è l'« atto di fiducia» nelle forze latenti del mondo contadino, affinché esso realizzi una rivoluzione non « tutelata» da altri ma autonoma e spontanea, risultato insomma di una energia che agisce da sé. È però giusto ribadire che proprio il concetto di autonomia contadina non di rado ha dato luogo nella sua opera a un certo attardato populismo [13], congiunto a sua volta a un prepolitico scetticismo nei confronti, ad esempio, del meridionalismo gramsciano [14].

[11] Se ne veda la presenza, pur nel rigoroso impianto politico-ideologico, nel suo intervento al Senato sul primo governo Moro, il 21 dicembre 1963 (cfr. in *Coraggio dei miti, Il centro-sinistra*, tratto da « Atti del Senato della Repubblica » IV legislatura).

[12] Cfr. la Prefazione a R. Scotellaro, *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, ora in *Coraggio dei miti*, p. 98.

[13] Il « limite politico-ideologico » del progetto autonomistico di Carlo Levi (pur all'interno di una complessiva rivalutazione del suo messaggio letterario in direzione dei contenuti alto-borghesi), è stato messo in risalto da A. Asor Rosa in *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà-Savelli, 1972[4], pp. 185-193.

[14] Cfr. la Conferenza per l'Associazione culturale italiana di Torino, in

È tuttavia indubbia la novità della posizione che Carlo Levi proprio tramite il concetto di autonomia, assume nei confronti del problema meridionale: respinto il pregiudizio che il Sud sia una terra naturalisticamente sottosviluppata e cronicamente arretrata, Levi denuncia il danno di una secolare oppressione statale che ne ha ritardato lo sviluppo democratico e la lotta per l'emancipazione. In questa riflessione, che punta sullo spontaneismo rivoluzionario delle masse subalterne, via via sempre più stanche di pagare il fio delle colpe altrui, egli non si sottrae ad influenze salveminiane [15], ma soprattutto dorsiane. « La rivoluzione italiana sarà meridionale o non sarà» [16] è infatti un postulato pienamente condiviso da Levi che ha sempre insistito sui caratteri — diciamo — nazionali del problema meridionale. Ne è tributaria anche quella che può essere considerata una sua deperibile visione filosofica, dalle tracce peraltro assai resistenti: e cioè la positività (non puramente folklorica) rispetto all'individuo differenziato, della massa anonima e senza voce, nel cui seno si alimenta, in attesa di essere condotta alla storia, il fascino arcaico di una mitologia ancestrale, e il senso non meno misterioso della « compresenza dei tempi». Sottilmente modulata sul registro di una cocente passione civile, la prospettiva con cui Levi guarda al Sud non può fare a meno di trovare il suo coagulo più vero in alcuni miti-chiave, talvolta unici strumenti intellettuali mediante i quali egli stabilisce un rapporto dinamico con le masse.

---

« Quaderni ACI », 31 marzo 1950, riportata in *Coraggio dei miti, Il contadino e l'orologio*, p. 56. Per la politica meridionalista del PCI cfr. le annate 1954-60 di « Cronache meridionali ». In particolare, come sostegno alla denuncia leviana del paternalismo della Cassa per il Mezzogiorno (in Prefazione a *L'uva puttanella*, cit., p. 102) si vedano gli articoli di M. Bianco, *La Cassa per il Mezzogiorno in Lucania*, in « Cronache meridionali » nr. 4, anno I, aprile 1954, pp. 952-958 e P. Franco, *La Legge stralcio in Lucania*, in « Cronache meridionali » nr. 2, Anno I, febbraio 1954, pp. 124-129.

[15] Cfr. G. Salvemini, *La questione meridionale e il federalismo* in « Critica sociale » 16 luglio - 1-16 agosto 1900 poi in *Scritti sulla questione meridionale*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 86-92; 103-107; citato in *Il Sud nella storia d'Italia*, antol. a cura di Rosario Villari, vol. II, Bari, Laterza, 1975. Si tratta di un brano del primo Salvemini contro i danni dell'accentramento statale.

[16] Cfr. G. Dorso, *La rivoluzione meridionale*, Torino, P. Gobetti editore, 1925, p. 222.



Così dall'impegno militante in « Rivoluzione liberale», che resta la fase cruciale della sua formazione intellettuale, si snoda un cammino che giunge a « Giustizia e Libertà» già gravido di condizionamenti e presupposti gobettiani; dal loro confronto con la prassi scaturisce il tragico senso di una sconfitta e l'iniziale carattere nebuloso del progetto antifascista. Significativi in questo senso sono la *Seconda lettera dall'Italia* [17] e *Il concetto di autonomia nel programma di « Giustizia e Libertà»* [18], entrambi del 1932. Non vi si espone un programma chiaro e ben definito, anzi, autocriticamente, si accentua l'insufficienza di « G. L. » a delineare per il momento la forma dell'auspicata alternativa politica:

« Quali saranno gli organi dell'autogoverno? Parlamenti, costituenti centrali, o locali, consigli operai ecc.?
Non si può oggi prevedere se non come desiderio ... » [19].

Ciò che conta, dunque, per il Levi degli anni '30, è suscitare energie, richiamare ciascuno alle proprie responsabilità. Ne consegue l'impostazione verticistica della lotta, la finalità non immediatamente politica dell'opposizione, la funzionalità del progetto ad un piano di pura dirigenza intellettuale:

« Opponendoci al fascismo e affermando concretamente la ' religione della libertà ' nessuno pensa di fare o preparare una azione di governo ma ciascuno è consapevole di appartenere e di contribuire a formare quello che conta assai più di un governo, un costume » [20].

Lo stesso concetto di « autonomia» risulta sin da ora tanto vasto da essere appunto suscettibile di contenere le significazioni più estese di democrazia, libertà, egemonia, ecc.[21]; si pone cioè come crocevia

---

[17] In « Quaderni di ' Giustizia e Libertà ' » nº 2, 1932, riportato in *Coraggio dei miti*, pp. 33-40.

[18] In « Quaderni di ' Giustizia e Libertà ' » nº 4, settembre 1932, riportato in *Contadini e Luigini*, pp. 49-52.

[19] *Seconda lettera dall'Italia*, cit. p. 39.

[20] *Il concetto di autonomia*, cit., p. 49.

[21] È sul carattere polisenso del termine e soprattutto sulla sua intercambiabilità con *storicità* o *libertà* ecc. che, nella conferenza su *Gramsci e il Mezzogiorno*, Levi trova una base di confronto con Gramsci: cfr. *Contadini e Luigini*,

obbligato — di natura non meramente pragmatica — per il superamento della polarità: condizione subalterna-istituzioni statali.

Sono tutte cose assai note, ma ci si torna per rilevare che tale impostazione persiste negli anni '50 e '60, anche quando cioè alla De Donato pare pacifica l'aderenza di Levi alle proposte della Sinistra e del movimento operaio. Noi crediamo invece che lo scrittore torinese conservi anche in quegli anni un suo tono peculiare, utilizzabile, senza dubbio, come recupero in positivo di un modo originale di proporre una gestione alternativa della lotta politica, e tuttavia sempre emergente come tratto distintivo non comprimibile da più evidenti convergenze. Pensiamo per esempio a *Occupazione e sviluppo nel Mezzogiorno* [22], uno scritto del '60 che la De Donato riporta come documento di un impegno rinnovato e più attuale. Ebbene, vi ritorna l'esortazione a compiere un « atto di fiducia », non più indirizzato al mondo contadino in particolare, ma all'uomo. La conclusione del discorso è sintomatica:

« La forza è dei piccoli, dei piccoli che nascono, e aprono gli occhi, e parlano. Sono i piccoli, oggi, che muovono il mondo e lo modificano, e lo fanno reale. Palma di Montechiaro, dove la miseria è fitta come il nero della notte, dove ogni speranza pare impossibile, dica oggi la sua parola: la parola dei piccoli e dei saggi, che è una grande parola di autonomia, di esistenza e di libertà » [23].

Simili espressioni trovano la loro ragione di essere se vengono ricondotte alle più note teorizzazioni di Levi, emerse per la prima volta nell'incontro decisivo con le popolazioni della Lucania e rimaste a nutrire dal fondo della sua coscienza tutto un *iter* politico culturale. È un ennesimo esempio di quella mitologia contadina che egli elabora negli anni più difficili del suo impegno politico, quasi a rifugio dal trauma dell'irrazionalismo fascista. Non si vuole discutere ora sulle modalità dell'adesione che egli matura con la causa degli oppressi, cioè sul legame intercorrente in Levi tra le inequivo-

pp. 69-70. (Sintomatico per l'affacciarsi di un modello interpretativo tipicamente leviano, l'accenno alla visione storica di Gramsci, « *che considera la rivoluzione come una rivelazione* »).

[22] Discorso tenuto a Palma di Montechiaro, pubblicato su « Il Corriere meridionale », 8 maggio 1960 e riportato in *Coraggio dei miti*, pp. 139-44.

[23] *Ivi*, pp. 143-4.



cabili connotazioni decadenti di una verifica dall'interno (psicologicomitica) del meccanismo che regola il rapporto masse-*élite* dirigente e la sua consapevolezza della lenta e problematica ascesa delle prime al protagonismo della storia [24]. Si ricordi però la priorità cronologica, e non soltanto cronologica, di *Paura della libertà* (1939), che, come trascrizione intellettualistica del vissuto drammatico e sofferto del *Cristo*, ha il sapore di un'anticipazione determinante, qualificata a chiarire di volta in volta la dinamica di un controverso rapporto con la prassi. Al di là, quindi, del populismo — senza dubbio sollecitato dalla viva esperienza esistenziale — che contrassegna il recupero alla storia e alla letteratura di una terra ignota e dimenticata, già nel *Cristo* si evidenzia l'assenza di esplicite e prevedibili mediazioni politico culturali, e il messaggio si sostanzia di risposte personali, di un « vissuto » che, rifuggendo dai parametri immediatamente politici, penetra nei precordi di una storia inesplorata, e ne fa mergere soprattutto i tratti magici e psicologici, misteriosamente unanimi con la coscienza dello scrittore. Il richiamo ai piccoli, agli esclusi dalla storia, sarà dunque indizio di un'ideologia progressista, sinceramente schierata dalla parte dei deboli, ma starà pur sempre in bilico tra l'accettazione del momento contingente e delle responsabilità che esso evoca e il ripiegamento in una mitologia personale, prepolitica, cui l'autore stesso sembra dare una giustificazione autobiografica quando dice:

« Noi non siamo giunti alla politica per natura, ma quasi a malincuore, per il dovere dei tempi » [25].

Nelle strettoie di un disagio esistenziale, che poi tende a risolversi nella accettazione di un mandato intellettuale e illuministico per la

[24] Sulla contrapposizione massa-individualità e la traduzione irrazionalistica di quello che ai tempi di « Rivoluzione liberale » era teorizzato come rapporto intellettuale-classe (per cui vedi *Antonio Salandra* in « Rivoluzione liberale », 27 agosto 1922, riportato in *Coraggio dei miti*, pp. 3-13), si è soffermato il Falaschi, che ha ipotizzato tre fasi nell'evoluzione leviana: « all'inizio (periodo de « La Rivoluzione liberale ») affermazione della necessità di un rapporto diretto tra intellettuale borghese e classe; poi (periodo di « Giustizia e libertà ») affermazione della solitudine dell'intellettuale; infine (*Paura della libertà*) suo rapporto psicologico e mistico con la ' massa ' » (*op. cit.*, p. 4).

[25] Cfr. *In morte di Claudio Treves*, in « Quaderni di ' Giustizia e Libertà ' » n° 7, giugno 1933, riportato in *Contadini e Luigini*, pp. 52-53.

rigorosa attuazione del « liberalismo rivoluzionario » [26], trova spazio logicamente una interpretazione del fascismo che vanifica la sua connotazione di classe e riduce pericolosamente il riconoscimento delle sue basi sociali :

« ... un'analisi che scambiava le basi di massa del fascismo (piccola borghesia), con le sue radici di classe (classi dominanti degli industriali ed agrari), e che tendeva a rifiutare le radici economiche del fascismo, e perciò non riusciva a vedere le connessioni con gli sviluppi imperialistici del capitalismo europeo, concludendo perciò con un processo di generalizzazione e di astrazione visionaria estremamente rischiosa, col tradurre nella simbologia decadente del ritorno barbarico, con le paure ordinarie e i miti dell'uomo-massa, tutta una fase della civiltà europea, una volta che con la guerra mondiale apparvero sconvolte tutte le fedi e tutte le speranze dell'uomo e della sua cultura » [27].

Certo, non è possibile nascondersi il debito contratto da questa interpretazione col sofferto moralismo di « Rivoluzione liberale », con la diagnosi di un fascismo « autobiografia della nazione », ma è un fatto che la denuncia delle basi economico-sociali di una politica reazionaria, inizialmente abbastanza esplicita [28], si va progressivamente esaurendo, assieme alla sfiducia negli sbocchi positivi dell'opposizione antifascista, nel privilegiamento di una interpretazione psicosociale, in cui fascismo e nazismo appaiono

« una rivolta interna delle forze irrazionali compresse in questo mondo sclerosato ; il sussulto barbarico e infantile di una società moribonda. [...] Di fronte a un mondo inaridito di sola ragione essi suscitarono dal profondo dell'incosciente collettivo gli antichi mostri, gli spaventosi idoli del sangue e della razza. Era il rovescio della medaglia : il mondo sotterraneo degli istinti caotici e della disperazione senza forma che si agitava sotto quell'altro mondo tutto determinato, ottimista e progressista » [29].

---

[26] Ai tempi della *Seconda lettera dall'Italia* (1932) Levi affermava il comunismo essere « una forma imperfetta e parziale » di quella forza rivoluzionaria affermata « in modo più completo e intransigente » da « G. L. » (in *Coraggio dei miti*, pp. 37-38).

[27] G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 43. Interessanti, a proposito del ruolo giocato dall'ebraismo nel formarsi di una coscienza metapolitica, le considerazioni di V. Gazzola Stacchini, in *Un'ipotesi di lettura sulle « forme di coscienza » di Carlo Levi* (*Contadini e Luigini*, pp. 31-39).

[28] Cfr. *Antonio Salandra*, cit.

[29] Cfr. *Crisi di civiltà*, in « La nazione del popolo », 2 settembre 1944, riportato in *Coraggio dei miti*, alle pp. 52-54. Il brano citato è a pag. 54.



Rivive in questa raffigurazione « demonica » dei regimi totalitari il presupposto che poi la cultura italiana apprenderà essere proprio di alcuni studiosi di scienze sociali, come Reich e Fromm, i quali negano che il fenomeno fascista possa spiegarsi in base esclusivamente a cause di ordine economico-politico, preferendovi piuttosto una spiegazione in chiave psico-sociale. A parte una lieve sfasatura cronologica (*Paura della libertà*, testo chiave dell'ideologia leviana, è del 1939, *Fuga dalla libertà* di Fromm è del 1941, ma *Psicologia di massa del fascismo* di Reich è del 1933), Levi testimonia, in un momento di crisi che investe tutti i valori, il suo aggancio non casuale o puramente estemporaneo alle ragioni dell'inconscio, variamente chiamate in causa, negli anni '30 e '40, ai fini di un'analisi non riduttivamente « materialista » dei regimi dittatoriali. È in questo senso infatti che lo scrittore torinese ci sembra integrare la denuncia gobettiana di una nazione imbelle e neghittosa : in direzione cioè di un recupero (dall'interno) del conflitto tra il desiderio della libertà e la paura della libertà. Non è un caso quindi che *Paura della libertà* sia il progetto di trovare « nell'animo stesso dell'uomo » le cause della crisi che sarebbe poi sfociata nella seconda guerra mondiale, lo sforzo conclusivo di una ricerca che non vorrà mai abbandonare la fiducia e la speranza nell'uomo innanzitutto, come fonte unica di libertà o schiavitù. Del resto, questa formulazione del problema politico era comune al gruppo di « G. L. » Si ricordi *Socialismo liberale* di Carlo Rosselli :

« [Il fascismo è] il risultato più passivo della storia d'Italia, un gigantesco ritorno sui secoli passati, un abbietto fenomeno di adattamento e di rinunzia [...] il fascismo non si spiega soltanto con un semplice interesse di classe. Le squadre d'azione non sono nate semplicemente dalla collera cieca degli ambienti reazionari sovversivi. Fazioni, spirito di avventura, gusto romantico, idealismo piccoloborghese, rettorica nazionalista, reazione sentimentale della guerra, desiderio irrequieto di un nuovo purchessia — il fascismo non sarebbe stato senza tutti questi motivi. Stimolato da un evidente interesse di classe, ma profondamente permeato di caratteri indipendenti da motivi classistici, il fenomeno fascista è nato, come per esplosione dei nascosti fermenti della razza, dall'esperienza delle generazioni [...]. Il fascismo affonda le sue radici nel sottosuolo italiano ; esso esprime i vizi profondi, le debolezze latenti, le miserie del nostro popolo, di tutto il nostro popolo » [30].

---

[30] C. Rosselli, *Socialismo liberale*, Roma-Firenze-Milano 1945, pp. 110 sgg.

Il di più tipicamente leviano rispetto a questa formulazione è l'oscillare frequente tra un senso di scoraggiamento per l'affossamento totale dei valori (specie per quelli tradizionali e diremmo arcaici: la famiglia, la casa, la proprietà, ecc.) e la riconquista di una fiducia che mira alla costruzione di nuovi rapporti umani [31].

Non val la pena soffermarsi ulteriormente sull'ideologia di G. L., i cui limiti e le carenze sono stati ampiamente studiati, in ordine soprattutto agli esiti del compromesso borghesia intellettuale — classe operaia [32]. Oltretutto riprendere quest'analisi ci porterebbe necessariamente a sfumare i caratteri che la De Donato ha voluto imprimere alla sua raccolta, il cui scopo, come già si è detto, non mira ad una ricostruzione compilatoria del già noto, ma intende proporre un'immagine che sia soprattutto « un aggiornamento di prospettiva », in conformità agli orizzonti politico-culturali odierni.

* * *

L'attenzione va a questo punto rivolta al versante, diciamo, intenzionalmente « letterario » ed « artistico » della riflessione di Levi, nient'affatto secondario né separato rispetto a quello etico-politico. L'aggiornamento compiuto dalla De Donato si completa così di puntualizzazioni probanti circa il nesso politica-cultura, sempre assai

[31] Si veda per questo *Crisi di civiltà*, cit., pp. 52-54.

[32] Si rinvia, naturalmente, ad opere di carattere generale, come G. Carocci, *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1975: *L'antifascismo*, pp. 305-6; *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, vol. IV, tomo II, *Dall'Unità ad oggi. La cultura* di A. Asor Rosa: *Il fascismo: il regime* (1926-1943), in part. pp. 1542-8. Per quel che riguarda uno degli aspetti più interessanti del programma di G. L., la riforma agraria, si veda in AA. VV., *Il dibattito sulla questione agraria e le lotte contadine* in *Il dopoguerra italiano* (1945-48), Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 157 sgg., che contiene raffronti con le proposte comuniste e di altre formazioni politiche ed estende l'analisi a dopo la Liberazione. Sulle due strategie, quella riformista (Dorso e il Partito d'Azione) e quella rivoluzionaria (PCI) che affrontano all'indomani della Liberazione il problema agrario, vedi P. A. Allum, *Il Mezzogiorno e la politica nazionale dal* 1945 *al* 1950, in *Italia* 1943-1950. *La ricostruzione*, a cura di S. Y. Woolf, Bari, Laterza, 1974, pp. 155-170.



vivo in Levi, il quale in occasione di una tavola rotonda [33] poco prima della morte giunse ad affermare:

« ... intellettuale è anche una parola che mi fa un po' accapponare la pelle perché corrisponde a una specificazione ... a una specializzazione dell'uomo, a una sua divisione, che invece è mortale » [34].

E del resto la vibrata denuncia di ogni possibile estetismo politico, esatto *pendant* nella prassi di un superficiale e cortigiano costume letterario, era già esemplarmente presente nell'articolo *Malaparte e Bonaparte ossia l'Italia letteraria* [35], il cui bersaglio è il cicisbeismo di C. E. Suckert alias Malaparte:

« L'amoralismo e l'estetismo di Malaparte (qualunque forma essi piglino successivamente), se gli danno da un lato una estrema spregiudicatezza e libertà di giudizio (nei limiti di una benintesa prudenza) non gli possono consentire (come non lo consentono ai letterati italiani in genere, malati tutti della stessa malattia) alcuna serietà e profondità di pensiero. Le sue doti sono tutte di superficie; una brillante *causerie* senza molto costrutto è quanto di meglio ci può dare ... Quale di lui migliore e più completo simbolo potrebbe avere questa fascista Italietta letteraria? » [36].

Più avanti è soprattutto sul terreno dell'arte astratta e delle « neo-avanguardie » che si fa strada in Levi la sofferta coscienza della separazione, appena schermata da un agnosticismo paralizzante, e quindi la necessità di affermare con chiarezza il nesso gramsciano arte-cultura come unica alternativa, nell'indicazione che esso propone di realizzare rapporti più umani e più giusti, al vuoto accademismo dell'arte contemporanea. Sin dal 1942 aveva scritto: « Il domani non si prepara con i pennelli, ma nel cuore degli uomini » [37].

[33] Cfr. *Tavola rotonda* (Registrazione del dibattito in occasione della Mostra personale di Carlo Levi, Palazzo del The, Mantova, novembre 1974) in *Coraggio dei miti*, pp. 209-11.

[34] *Ivi*, p. 209.

[35] In « Quaderni di ' Giustizia e Libertà ' », 1932 nº 2, riportato in *Coraggio dei miti*, pp. 14-15.

[36] *Ivi*, pp. 14-15.

[37] Cfr. *Paura della pittura* in « Prospettiva », num. unico, 1942; riportato in *Coraggio dei miti*, p. 50.

Levi rende così palesi i falsi miti su cui, a suo avviso, poggia la pittura moderna:

« Coro diverso di grida, lamenti, di voci oscure e di violenza; paese straniero abitato di mostri, di immagini di spavento e di mistero; tempo senza felicità e senza speranza, pieno di difese; viscere sanguinose di un mondo ignoto spalancate a un sole nemico; e tutto ciò, non fuori, non lontano, ma nello specchio stesso dell'anima, contemplazione di un Narciso angosciato dell'acque della nascita » [38].

E sempre più violenta e corrosiva gli diventa la polemica contro l'« arte luigina», trasposizione estetica del parassitismo sociale, sottocultura di imitatori, di falsi profeti, espressione degradata e svalorizzata del disagio contemporaneo [39].

D'altra parte, pur nell'evidente ancoraggio ad una funzione illuministica dell'arte, la sua demistificazione sembra talvolta procedere ai margini del meccanismo strutturale che regola gli « ambigui» esperimenti dell'arte astratta. Non fa mistero della sua consapevolezza del rapporto tra alienazione capitalistica e forme estetiche che idoleggiano l'individuo « astratto», eppure l'urgenza di un giudizio soprattutto morale e il fastidio per le forme espressive di tale alienazione gli soffocano troppe volte sia il giudizio politico che l'analisi degli innegabili valori e qualità positive in questione.

Del resto, la stessa sua proposta di un'« arte contadina» — che è tale « nel creare le cose, nell'atto stesso di rappresentarle per cui parole o figure vengono a fare, tutte, una sola verità» [40] — è un indubbio tributo pagato proprio a quell'arte decadente con cui Levi ha così spesso polemizzato. Il fatto è che su questo piano la ricerca leviana converge verso un difficile equilibrio tra contenuti « precapitalistici» ed arcaici e forma tipicamente novecentesca. Non è agevole collocare al di fuori dell'area decadente, benché Levi la presenti come realismo *tout court*, l'idea di una poesia come « invenzione della verità» e cioè « creazione per la prima volta, non ripetibile né ripetuta: il momento in cui l'espressione coincide, per la prima volta,

[38] *Ivi*, p. 47.

[39] Cfr. *L'arte luigina e l'arte contadina* (Conferenza ACI, Teatro Carignano di Torino, 3 aprile 1951), in *Coraggio dei miti*, pp. 61-70.

[40] *Ivi*, p. 69.



con la realtà» [41]. Una simile poetica che con chiarezza rifiuta ogni tipo di trascrizione ritualistica del reale, anzi rifugge da ogni asservimento dell'arte a fini che non le sono propri [42], vuole avere come coerenza interna la stessa che governa la « precoscienza contadina» o più universalmente il modo tutto intuitivo e graduale con cui il bambino, avido e incuriosito, distingue se stesso dal mondo esterno. Nella riflessione sui momenti della propria esperienza estetica [43] Levi sintomaticamente utilizza concetti come « rapporto con una realtà immobile», « relazione amorosa», « mondo contadino fuori della storia e del tempo», « energia liberata» ecc. che denotano la volontaria rottura con ogni schema o convenzione narrativa a favore appunto di un recupero della realtà sul registro della metastoria e di una ben studiata mitologia.

Nonostante il suo porsi in alternativa alle scuole estetiche del suo tempo Levi dunque appartiene all'area novecentesca. Certo non è pensabile che il rifiuto proclamato delle estetiche dell'alienazione capitalistica sia per lui un comodo alibi per non affrontare nemmeno una giustificazione teorica dell'arte contemporanea, o, peggio, una malcelata ammissione di inidoneità a penetrare nel discorso sulla

[41] Cfr. *L'invenzione della verità* (intervista degli anni '50), in *Coraggio dei miti*, p. 121.

[42] Si vedano a questo proposito gli interventi sui rapporti arte-ideologia: *Lettera agli scrittori sovietici*, in « Il Punto », 3 dicembre 1956; *L'arte e la libertà*, (lettera di M. Alicata) in « L'Unità », 24 marzo 1963; *Arte e ideologia* (copia dattiloscritta inedita, 2 aprile 1963); tutti in *Coraggio dei miti*, rispettivamente alle pp. 116-120, 169-176 e 177-185.

[43] « Nei miei libri mi pare si possa trovare, dapprima nel *Cristo si è fermato a Eboli*, l'espressione del rapporto con una realtà immobile, la scoperta della relazione amorosa con la realtà immobile di un mondo distinto da sé, che in quel caso è il mondo contadino fuori della storia e del tempo, pieno di tutte le infinite possibilità non in atto. Poi, attraverso questo rapporto amoroso, la realtà che ne nasce acquista vita e movimento. È il mondo dell'*Orologio*, animato e mosso dalla pura energia liberata, fuori dalla immobilità delle convenzioni. Poi questo movimento si obbiettiva nell'azione, entra nella realtà come organismo, trova, drammaticamente, la sua giustizia, afferma la sua libertà, si apre alla parola: è il mondo di *Le parole sono pietre*. Ma questa successione che è avvenuta in me, e che si è espressa nei miei libri, mi pare sia la stessa che caratterizza dappertutto, e in tutti, il nostro tempo nel suo crescere e progredire ». (*L'invenzione della verità*, cit., p. 124).

poetica. Nei numerosi interventi raccolti dalla De Donato si scorge invece il cammino sofferto compiuto per giungere ad acquisizioni mai stabili e definitive, ma sempre gravitanti intorno al difficile rapporto politica-cultura, da lui risolto senz'altro in funzione « liberale », senza mai asservire il secondo termine al primo, con una sintomatica contiguità alle posizioni del Vittorini, che metteva in guardia dal suonare « il piffero per la rivoluzione »:

« ... Funzione universale degli scrittori non è quella di seguire gli avvenimenti per celebrarli o giustificarli, ma quella di comprenderli e di dare forma alla profonda coscienza degli uomini. La verità che andiamo insieme cercando non è la cronaca quotidiana, né la ragione di Stato, ma il senso umano delle cose, la loro vita reale fuori da tutti gli schemi, il mondo nel suo farsi continuo » [44].

Di originalmente leviano, in questa formulazione del problema estetico, vi è l'appello al « senso umano delle cose », un terreno per lui sempre obbligato dove misurare la funzionalità e positività dell'arte.

Non è improprio, perciò, né superfluo poter parlare di umanesimo leviano, inteso più che nell'accezione intellettuale, come vissuta vicinanza ai problemi dell'uomo, della sua cultura, dei suoi sentimenti. Ne dànno una dimostrazione gli intelligenti disegni che corredano i testi della raccolta *Contadini e Luigini*, una serie di bozzetti in cui son presi di mira, e sottilmente ironizzati, gli aspetti più inediti e imprevedibili del maneggio politico; specie quelli che si riferiscono al « 18 aprile » visto come l'inizio di una nuova era e di un nuovo sistema di potere, i cui tratti caratterizzanti vengono colti in modo folgorante e profetico, nel fruttuoso interscambio tra segno grafico e segno linguistico [45].

Saggi di vera e propria critica letteraria e artistica non mancano, nell'arco di una tendenza continua a non soffocare nel recupero

[44] *Lettera agli scrittori sovietici*, cit., pp. 119-20.

[45] All'interno di un'idea di cultura in cui prosa e pittura sono viste collaborare nella rappresentazione dell'uomo e del suo intimo trova spazio la promozione dell'arte murale, come forma estetica priva di sovrastrutture e garante dell'unità e semplicità senza le quali non è possibile al messaggio farsi specchio dei « problemi di interesse collettivo ». Cfr. *Di Vittorio una grande rara figura* (Conversazione al Centro di Arte pubblica popolare, davanti al bozzetto del monumento a Di Vittorio preparato per Cerignola) in *Contadini e Luigini*, p. 73-83.



del « significato » la pregnanza del « significante ». Qui il rapporto politica-cultura si attualizza in modo tutt'altro che scolastico e scopre un lettore assai sensibile al fascino della forma, disposto a fare uso di una sensibilità impressionistica estremamente reattiva al dato immediato dell'opera.

È da considerarsi quindi del tutto opportuna la scelta della De Donato che negli scritti di critica letteraria ha privilegiato gli intervent su Saba e Scotellaro, due autori particolarmente affini a Levi per una coincidenza di contenuti e di sensibilità poetica.

Negli scritti su Rocco Scotellaro e Saba Levi misura una sua lettura che mira ad affrancare i due poeti da ogni ipoteca decadente: la poesia di Saba non arriva « alle posizioni di chi si difende e rifiuta l'uomo e la sua storia » [46]; la parola di Rocco esprime « i problemi sinceri e legittimi dei giovani di oggi, degli uomini nuovi che si trovano a vivere in una civiltà diversa, che essi devono comprendere, modificare e formare, per comprendere e modificare, e formare se stessi » [47].

Da tutti gli interventi raccolti esce dunque ulteriormente ricomposta la fisionomia intellettuale dello scrittore torinese e si conferma l'eclettismo, sempre vigile e controllato, della sua carriera d'artista. Dagli articoli sulla « Cassa per il Mezzogiorno » a quelli sull'« angolo acuto » di Guttuso si articola una riflessione concettuale il cui contributo specifico alla civiltà letteraria del nostro tempo è nel rapporto dinamico, sempre diverso, rinnovato — e talora contraddittorio — con le strutture in divenire dell'uomo, in cerca comunque d'un equilibrio costante tra le spinte e i contrasti di una storia che quotidianamente costringe l'intellettuale a interrogarsi sui termini e la funzione del proprio mandato.

Enrico Catemario

[46] Cfr. *L'angoscia di Saba* (inedito, 1959) in *Coraggio dei miti*, p. 247.

[47] Cfr. la prefazione a R. Scotellaro, *L'uva puttanella* e *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1964, riportata in *Coraggio dei miti*, pp. 295-299. Il brano citato è a p. 299.

# LITERARY RELATIONS BETWEEN SPAIN AND ITALY: A BIBLIOGRAPHIC SURVEY OF COMPARATIVE LITERATURE. FIRST SUPPLEMENT (1882-1974)

The present bibliography, which includes books, articles, and bibliographies published here and abroad on the subject of literary relations between Spain and Italy is, in effect, the first serious supplement that updates our previous effort in this area, namely: *Relaciones literarias entre España e Italia: Ensayo de una bibliografía de literatura comparada.* G. K. Hall & Co., 1972. X, 252 pp.

Future supplements, especially from the year 1974 onwards, will appear on a yearly basis in the newly founded *Hispano-Italic Studies.*

As was stated in the Introduction to our book, the main purpose of a work of this nature is that of providing both students and scholars of Hispano-Italic studies with an effective auxiliary tool for initiating new research work in this important area of comparative literature.

The merit of having initiated this kind of study goes to a worthy disciple of the great Hispanist Arturo Farinelli: Giovanni Maria Bertini. The results of his long and difficult research were eventually included in a collection of studies, published in Florence in 1941 by F. Le Monnier, under the title *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola* (1890-1940). A few years later, his work bore new fruits in the form of a useful and informative historical synthesis of all available contributions by Italian Hispanists to the field of literary relations with Spain. The author of that synthesis, Alda Croce, was the daughter of the philosopher and Hispanist Benedetto Croce. Her essay appeared in a *Mèlange* on comparative literature, published in Milan in 1948 by Marzorati, under the title *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola.* During the past decade two more bibliographies have appeared in Italy with the avowed purpose of providing an updating of Bertini's bibliographical research. G. Milanese is the author of

a *Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal* 1941 *al* 1959. It was published in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari. IV*. Milano: Mursia, 1965. The author of the second work, Pablo L. Avila, published in 1970 a *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola* (1940-1969) in the Bibliographical Series sponsored by the Institute of Spanish and Spanish-American Literature of the University of Pisa. Finally, we must mention here another bibliographical publication of greater scope — *Manual de bibliografía española* by Anna M. Paci — which has just recently come to our attention. It was also published in 1970 by the University of Pisa.

As we have noted before, all of the bibliographies listed above deal primarily with the publications by Italian Hispanists or, as in the case of Paci's *Manual*, with the more general field of literature.

The scope of these bibliographies published in Italy was rather limited. They generally did not, for obvious reasons, record the valuable contributions made by American Hispanists to the better understanding of Hispano-Italic literary relations. This limitation of the existing bibliographies, together with an awareness of the ever increasing interest in comparative literature in the United States and in Europe, convinces us of the urgent need for more publications of systematic comprehensive bibliographies that deal specifically with the theme of literary relations between Spain and Italy.

* * *

TABLE OF ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| AAPSL | Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Padova. |
| ACAIL | Culture Regionali e Letteratura Nazionale. Atti del VII Congresso dell'Associazione Internazionale per Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Bari: Adriatica Edit., 1973. |
| ACILF | Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Madrid: C. S. I. C., 1968. |
| ACISL | Atti del III Congresso Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 1972). Firenze: Leo S. Olschki, 1974. |
| ACSC | Atti del Convegno Internazionale di Studi Colombiani. Genova, 1974. |



| | |
|---|---|
| Aevum | Aevum. Rassegna di Scienze Filologiche, Linguistiche e Storiche. Milano. |
| AFCF | Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari. Venezia. |
| AFLC | Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari. Cagliari. |
| AFUP | Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia. Perugia. |
| AILFR | Antonio Quilis, ed. Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. III. Madrid: C. S. I. C., 1968. |
| AION-SR | Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza. Napoli. |
| AIVSLA | Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Venezia. |
| ALSUB | Annali di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari. Bari. |
| *Andalus* | *Al - Andalus*. Madrid. |
| *Arbor* | *Arbor*. Revista General de Investigación y Cultura. Madrid. |
| *Archivum* | *Archivum*. Oviedo. |
| ArH | Archivo Hispalense. Sevilla. |
| ASSO | Archivio Storico per la Sicilia Orientale. Catania. |
| BAAL | Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires. |
| BABLB | Boletín de la Real Academia de Buenas Letras. Barcelona. |
| BFE | Boletín de Filología Española. Madrid. |
| BHS | Bulletin of Hispanic Studies. Liverpool. |
| BILE | Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere. Genova. |
| BIt | Bibliografia Italiana. Firenze. |
| BRAE | Boletín de la Real Academia Española. Madrid. |
| BSCE | Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics. Barcelona. |
| *Catalana* | *Catalana, Revista*. Barcelona. |
| CB | Cuadernos Bibliográficos. Madrid. |
| CCTT | Comitato per la Celebrazione di Torquato Tasso. Ferrara, 1974. Saggi Commemorativi su Torquato Tasso. Milano: Marzorati, 1957. |
| CCU | Cuadernos de la Cátedra de Unamuno. Salamanca. |
| CHA | Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. |
| CL | Comparative Literature. Eugene, Oregon. |
| CLS | Comparative Literature Studies. Urbana, Illinois. |
| CN | Cultura Neo-Latina. Roma. |
| *Convivium* | *Convivium*. Torino. |
| CSMS | Convegno di Scienze Morali Storiche e Geografiche (Roma-Firenze. 27 maggio - 1 giugno 1956). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1957. |
| *Debate* | *El Debate*. Madrid. |
| *Dialoghi* | *Dialoghi*. Rivista Bimestrale di Letterature, Arti e Scienze. Roma. |
| *Diálogo* | Diálogo. Rassegna Bilingue di Vita e Cultura Italiana. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura. |
| EDMP | Estudios Dedicados a Ménendez Pidal. Madrid. |

| | |
|---|---|
| EGB | Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid : C. S. I. C., 1972. |
| EHHH | Estudios de Hispanistas Norteamericanos Dedicados a Helmut A. Hatzfeld con Motivo de su 80 Aniversario. Barcelona : Hispam, 1974. |
| EL | La Estafeta Literaria. Madrid. |
| E. R. I. | Edizioni Radio Italiana. Roma. |
| *Escorial* | *El Escorial*. Revista de Cultura y Letras. Madrid. |
| FIt | Forum Italicum. Buffalo, New York. |
| FM | Filología Moderna. Madrid. |
| FR | Filologia Romanza. Napoli. |
| GD | Giornale Dantesco. Firenze. |
| GSLI | Giornale Storico della Letteratura Italiana. Torino. |
| HAM | Homenaje a Arturo Marasso (1890-1970). *Cuadernos del Sur*. (Instituto de Humanidades. Univ. Nac. del Sur, Bahía Blanca, Rep. Argentina 11 (1972) : 466 pp. |
| HMP | Homenaje Ofrecido a Menéndez Pidal, Miscelánea de Estudios Lingüísticos, Literarios e Históricos. Madrid : Hernando, 1924-25. 3 vols. |
| *Hispania* | *Hispania*. A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese. Menasha, Wisconsin. |
| *Hispano* | *Hispanófila*. Madrid. |
| HR | Hispanic Review. Philadelphia. |
| *Humanitas* | *Humanitas*. Rivista di Cultura. Brescia. |
| IRLI | Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana. Milano. |
| KRLQ | Kentucky Romance Language Quarterly. Lexington, Ky. |
| *L'Alighieri* | *L'Alighieri*. Rassegna Bibliografica Dantesca. Roma |
| LEsp | El Libro Español. Madrid, 1958. |
| *Letras* | *Letras*. Instituto Pedagógico Nacional. Dept. de Castellano, Literatura y Latín. Carácas. |
| *Letteratura* | *Letteratura*. Rivista di Lettere e di Arte Contemporanea. Roma. |
| LI | Lettere Italiane. Arona, Italy. |
| LIsp | Lavori Ispanistici. Serie II. A Cura di M. Massoli e E. Norti. Messina-Firenze : Casa Edit. G. D'Anna, 1970. Serie III, 1973. |
| *Litteris* | *Litteris*. An International Critical Review of the Humanities. Lund. |
| LNL | Les Langues Néo-Latines. Paris. |
| LR | Les Lettres Romanes. Louvain. |
| LyF | Legiones y Falanges. Roma. |
| MANL | Memorie della Accademia Nazionale dei Lincei. Roma. |
| *Messaggero* | *Il Messaggero*. Roma. |
| MET | Mélanges - Eugène Tisserant, IV. Città del Vaticano, 1964. |
| MGH | Miscellanea Galbiani. Milano : Hoepli, 1951. |
| MLN | Modern Language Notes. Baltimore. |
| MSMLF | Miscellanea di Scritti in Memoria di Luigi Ferrari. Firenze : Leo S. Olschki, 1953. |
| MSI | Miscellanea di Studi Ispanici. Pisa. |
| NA | Nuova Antologia. Roma. |
| NE | Nueva Etapa. Madrid. |



| | |
|---|---|
| NQM | Nuovi Quaderni del Meridione. Palermo. |
| NRFH | Nueva Revista de Filología Hispánica. México. |
| NRS | Nuova Rivista Storica. Milano. |
| NYHT | New York Herald Tribune. New York. |
| PSA | Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca. |
| QIA | Quaderni Ibero-Americani. Torino. |
| RABM | Revista de Archivos Bibliotecas y Museos. Madrid. |
| RAL | Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Roma. |
| RAS | Rassegna. Archivi di Stato. Roma. |
| RassI | La Rassegna d'Italia. Milano. |
| RdHR | Revue de l'Histoire et la Religion. Paris. |
| RdL | Revista de Letras. Mayagüez, Puerto Rico. |
| REH | Revista de Estudios Hispánicos. Drawer, Alabama. |
| *Revista* | *La Revista*. Barcelona. |
| RF | Romanische Forschungen. Köln. |
| RFE | Revista de Filología Española. Madrid. |
| RHM | Revista Hispánica Moderna. New York. |
| RIL | Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Milano. |
| *Rinascita* | *La Rinascita*. Firenze. |
| RLC | Revue de Littèrature Comparée. Paris. |
| RLCH | Revista de la Facultad de Letras y Ciencias. La Habana. |
| RLMC | Rivista di Letterature Moderne e Comparate. Firenze. |
| RLV | Revue des Langues Vivantes. Bruxelles. |
| RN | Romance Notes. Chapel Hill, North Carolina. |
| RO | Revista de Occidente. Madrid. |
| RSI | Rivista Storica Italiana. Roma. |
| SAB | South Atlantic Bulletin. Chapel Hill, North Carolina. |
| SCMD | Scritti Varii Pubblicati in Occasione del VI Centenario della Morte di Dante Alighieri. Milano, 1921. |
| SDBFS | Scritti di S. D'Amico, G. Bucciolini, A. Fiocco, B. Schecherl, L. Bonell, A. Zarotti, Pref. di D. Valeri. Padova : Teatro dell'Università, 1949. |
| SetI | La Settimana Illustrata. Roma. |
| SFRSP | Studi di Filología Romanza Offerti a Silvio Pellegrini. Padova : Liviana Edit., 1971. |
| SHL | Studia Hispanica in Honorem Lapesa. vols. I, II. Madrid : Edit. Gredos, 1972, 1974. |
| *Siculorum* | *Siculorum Gymnasium* (Studi in Onore di Salvatore Santangelo). Catania, Sicily. |
| SIHF | Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche. Eds. by K.-Hermann Körner and Klaus Ruhl. Bern : Francke Verlag, 1973. |
| SIsp | Studi di Ispanistica. A Cura di Giovanni Maria Bertini. Torino : Bottega d'Erasmo, 1973. |
| SLGZ | Hors Baader and Eric Loos, eds. Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter : Fritz Schalk zum 70 Geburtstag. Frankfurt am Main : Klostermann, 1973. |

| | |
|---|---|
| SLLS | Studi di Lingua e Letteratura Spagnola. Omaggio a Don Ramón Menéndez Pidal. Torino : Bottega d'Erasmo, 1965. |
| SMed | Studi Medievali. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Spoleto. |
| SMFF | Studi di Varia Umanità in Memoria di Francesco Flora. Milano, 1963. |
| SPCL | Studi e Problemi di Critica Testuale. Bologna. |
| *Speculum* | *Speculum.* Journal of Medieval Studies. Cambridge, Mass. |
| SR | Studi Romani. Roma. |
| SRSFA | Saggi sui Rapporti Storici, Filosofici ed Artistici tra le due Civiltà : Italia e Spagna. Firenze : Le Monnier, 1941. |
| StB | Studi sul Berchet. Milano. |
| *Steaua* | *Steaua.* Bucharest, Rumania. |
| *Symposium* | *Symposium.* A Quarterly Journal in Modern Literature. Syracuse. |
| TFLE | Temas y Formas de la Literatura Española. Madrid : Edit. Gredos, 1972. |
| *Thesaurvs* | *Thesaurvs.* Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, Columbia. |
| *Vanguardia* | *La Vanguardia.* Barcelona. |
| VLS | Venezia nella Letteratura Spagnola e Altri Saggi. Padova : Liviana, 1973. VII, 220 pp. (Università degli Studi di Pisa. Fac. di Lettere e Filosofia. Seminario Spagnolo, 1). |
| Voz | La Voz. Madrid. |
| WZ | Wissenschaftliche Zeitschrift d. Univ. Jena. Jena. |

## I. GENERAL

*Bibliography.* 1. Avanzi, G. « Nel IV centenario della nascita di Miguel de Cervantes Saavedra. Appunti di bibliografía cervantina Italiana ». BIt 10 (1947) : 10-12.

2. Ávila, Pablo L. *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola* (1940-1969). Pisa : Univ. di Pisa, 1971. 109 pp. (Serie bibliografica, 2).
3. Bacchelli, F. *Materiale ispanistico esistente nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.* Pisa : Università di Pisa, 1970. 32 pp. (Serie bibliografica, 6).
4. Bardi, U. « Per la fortuna di García Lorca in Italia dal 1935 al 1958 ». RLC 37 (1959) : 422-25.
5. Bianchini, M. D., G. B. De Cesare, D. Ferro and C. Romero. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico* (*spagnolo e portoghese*) *pubblicate prima dell'anno* 1801 *in possesso delle biblioteche veneziane. A cura di ...* Venezia : Consiglio nazionale delle ricerche (Gruppo studi d'ispanistica), 1970. XIII, 408 pp.
6. Brizio, A. M. « Nota bibliografica degli studi italiani recenti su argomenti di pittura spagnola e italo-spagnola ». SRSFA (1941), pp. 411-24.



7. Di Stefano, G. and María Cruz García de Enterría. *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa. Edición facsimilar, con estudios bibliográficos ...* Madrid : Joyas bibliográficas, 1974. 2 vols.
8. García de Enterría, María Cruz. *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán* (*bajo la signatura SNV.III.*17) *Edición facsímil precedida de un estudio por* . Madrid : Joyas bibliográficas, 1973. 2 vols. (Serie conmemorativa, 14).
9. Laurenti, Joseph L. « Cervantes e Italia (Contribución a una bibliografía de literatura comparada) ». CB 28 (1972) : 107-29.
10. Mariutti de Sánchez Rivero, A. « Fondi di letteratura spagnola nelle biblioteche italiane : Opere di Bartolomé de las Casas, Opere di Miguel de Cervantes ». QIA 16 (1954) : 575-76 ; 18 (1956) : 175-76.

10a. Milanese, G. « Repertorio bibliografico degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959 ». AFCF 4 (1965) : 237-75.

11. Piacentini, G. *Repertorio del fondo antico spagnolo della Biblioteca Universitaria di Pisa.* Pisa : Università di Pisa, 1972. 230 pp. (Serie bibliografica, 3).
12. Profeti, M. G. « Appunti bibliografici sulla collezione *Diferentes Autores* ». MSI (1969-70) : 123-86. [Additions to Restori's *Saggi* ...].
13. ——, « Una ' collezione ' milanese di Lope de Vega ». QIA 45-46 (1975) : 226-30.

13a. *Repertorio bibliografico delle opere tradotte dall'italiano allo spagnolo dal 1939 al 1974. A cura dell'Istituto Italiano di Cultura.* Madrid, 1975. 186 pp.

14. Restori, A. *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (*CC.* V.* 28032 *della Palatina parmense*). Livorno : Tip. F. Vigo, 1891. 36 pp.
15. Siracusa, Joseph and Joseph L. Laurenti. *Relaciones literarias entre España e Italia : Ensayo de una bibliografía de literatura comparada.* Boston : G. K. Hall & Co., 1972. IX, 252 pp.

*See also* 169.

*General and Miscellaneous.* 16. Airaldi, Gabriella, ed. *Liber damnificatorum in regno Granate. Genova e Spagna nel secolo XV : il Liber damnificatorum in regno Granate* (1452). Genova, 1966. 164 pp. (Università di Genova. Istituto di paleografia e storia medievale. Fonti e studi, 11).

17. Alcozer, A. « Italia, Francia, Spagna nello sviluppo della letteratura barocca ». LIt 9 (1957) : 1-29.
18. Aragone Terni, E. « Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento ». RLMC 4 (1961) : 284-312.
19. Barrio, M. *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX : la Academia de Bellas Artes.* Bologna : Zanichelli, 1973. VIII, 110 pp.
20. Bergel, Lienhard. « Semiramis in the Italian and Spanish Baroque ». FIt 7 (June 1973) : 227-49.
21. Bertini, Giovanni M. *Testi rinascimentali di spiritualità spagnoli ed italiani.* Torino : Istituto di Ispanistica dell'Università, 1970. LV, 170 pp.
22. ——, *Studi di Ispanistica.* Torino : Bottega d'Erasmo, 1973. XV, 293 pp. (Università di Torino. Pubblicazioni della Facoltà di Magistero, 4).
23. Bronzini, G. D. « Las señas del marido e la prova, con versioni inedite dell'Italia centro-meridionale ». CN 2-3 (1958) : 217-47.
24. Burgarella, Pietro and Grazia Fallico. « Documenti d'interesse siciliano negli archivi di Simancas e di Madrid ». ASSO 69 (1973) : 111-51.

25. Chasles, Philarète. *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie.* Géneve : Slatkine Reprints, 1973. VIII, 567 pp.
26. Damonte, Mario. « Da Firenze a Santiago di Compostela : itinerario di un anonimo pellegrino dell'anno 1477 ». SMed 13 Nuova Serie (1972) : 1044-72.
26a. Graf, Arturo. « Il fenomeno del secentismo ». NA 119 (1905) : 353-82. [On the origin of the Spanish baroque].
27. Isopescu, Claudio. Saggi rumeni, italo-ispanici. Roma : A. Signorelli, 1943. 309 pp. (Piccola Biblioteca Romena, a Cura di Claudio Isopescu, 11).
28. *Lavori ispanistici.* Firenze : Casa Edit. d'Anna, 1973. 280 pp. (Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Magistero).
29. Marongin, A. « Sardegna spagnola e storie *ad usum delphini* ». RAS 2 (1961).
30. Mariutti de Sánchez Rivero, A. *L'Italia vista da spagnoli, la Spagna vista da italiani.* Venezia : Libreria Universitaria, 1961. XIV, 223 pp. [2ª ed.].
31. Mele, E. « Due canti spagnoli nella società ispano napoletana del Cinquecento ». RLMC 3-4 (1947) : 204-17.
32. Meregalli, Franco. *La civiltà spagnola. Schizzo storico e storico-letterario.* Venezia : Ediz. CLUEC [1970]. 140 pp.
33. ——, *La civiltà spagnola. Profilo storico e storico-letterario.* Milano : U. Mursia, 1972. 238 pp. (Strumenti per una nuova cultura. Guide e manuali,9).
34. ——, *Presenza della letteratura spagnola in Italia.* Firenze : Sansoni, 1974. 113 pp. (Scuola aperta ; 49 : Lettere Italiane).
35. Pavolini, A. *Italia e Spagna.* Firenze : Le Monnier, 1941. 676 pp.
36. Pellegrini, S. « Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X. » AION-SR 3 (1961) : 127-37.
37. Pérez Martin, A. *Colegiales de San Clemente de los españoles en Bolonia* (1368-1500). Salamanca : Universidad de Salamanca, 1973. 1 vol. (Salmanticensi Univ. Pontificia de Salamanca, vol. 20 fasc. 1. enero-abril).
37a. Puppo, M. « Fra Italia e Spagna : Note di letteratura europea ». IRLI 3 (1974) : 1.
38. Spinelli, R. « Ascendencia italiana de algunos textos españoles ». QIA 17 (1955) : 47-48.
39. Verdera y Tuells, E., ed. *La empresa pública. Edición y prólogo de ...* [Bologna]. Real Colegio de España en Bolonia, 1970. 2 vols. 1912 pp. (Studia Albornotiana, 10).
40. ——, *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España. Edición y prólogo de Evelio Verdera y Tuells.* Tomo III. Roma, 1973. 708 pp.
41. Verlinden, C. « Le influenze italiane nella colonizzazione iberica ». NRS f. 3-4 (1952) : 254-70.

*Drama and Theater.* 42. Baschet, Armand. *Les comédiens italiens à la Cour de France, sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII. D'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la « Trésorerie de l'Espagne » et autres documents par ...* Paris : E. Plon et Cie., 1882. vii, xv, 367 pp.
43. Cotarelo y Mori, E. « Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI ». RABM, Tercera época, 12 (julio-agosto 1908) : 42-61.



44. Hendrix, W. S. « Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century ». HMP 2 (1924) : 485-94.

*Opera.* 45. Cotarelo y Mori, E. *Orígines y establecimiento de la ópera en España hasta* 1800. Madrid : Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917. 458 pp.
46. Stoudemire, S. A. « Ramon Carnicer and the Italian Opera in Madrid ». Hispano 17 (1973-74) : 41-50.
47. Subirá, José. *Variadas versiones de libretos operísticos.* Madrid : C. S. I. C., 1973. XII, 200 pp. (Anejos de la Revista Segismundo, 4). [Verdi's *Elisir d'amour*].

*Commedia dell'arte.* 48. Rotta, John B. *The Influence of the 'Commedia dell'arte' on the theater of Cervantes.* Diss. SUNY at Stony Brook, N. Y. [In preparation 1973].
49. Ruiz, Javier and Fernando Huici. *La comedia del arte (en torno a los encuentros de Pamplona).* Madrid : Nacional, 1974. 364 pp.

*Poetry.* 50. Blecua, José M. « Mudarra y la poesía del Renacimiento : Una lección sencilla ». SHL I (1972) : 173-79. [Sannazaro, Petrarca].
51. Caravaca, Francisco. « Notas exegético-críticas sobre traducciones en doce lenguas, de cuarenta y cuatro rimas y en particular veintiuna de la VII (13) ». EGB (1972) : 581-639.
52. Chiclana, Cardona A. *Fuentes italianas de la poesía épica de Lope de Vega.* Diss. [Univ. of Seville] 1973.
*See also* 13, 15.
53. Gabrieli, Francesco. « Sicilia e Spagna nella vita e nella poesia di *Ibn Hamdis* ». MGH (1951).
53a. Reyes, Alfonso. « Fortuna española de un verso italiano ». [*Per troppo variar natura e bella* ...] RFE 4 (1917) : 208.
54. Sebold, Russel P. « Un 'padrón inmortal' de la grandeza romana : en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo ». SHL I (1972) : 525-30.
55. Vilanova, Antonio. « Nuevas notas sobre el tema del *Peregrino de Amor* ». SHL I (1972) : 563-70.
[Bembo, Della Casa, Petrarca, Tasso, Herrera, Góngora].

*Romancero.* 56. Ávila, P. L. « El Romancero español en Italia durante el siglo XIX », in Giovanni Maria Bertini : *La romanza spagnola in Italia. Ricerca condotta* da ... Torino : Giappichelli, 1970, pp. 429-59.
57. Bertini, G. M. *La romanza spagnola in Italia. Ricerca condotta da G. M. Bertini e C. Acutis, con la collaborazione di P. L. Ávila.* Torino : G. Giappichelli, 1970. 480 pp. (Consiglio nazionale delle ricerche. Gruppo di ricerche per gli studi di ispanistica. Sezione di Torino. Pubblicazioni, 1).
58. Cavaliere, Alfredo. *Il « Cancionero » Marciano.* Venezia : Stamperie Zanetti, 1943. 1 vol.
59. Jones, Harold G. « El Cancionero español (*Cod. Reg. Lat.* 1635) de la Biblioteca Vaticana ». NRFH 21 (1972) : 371-92.
*See also* 138-140.

*Prose fiction.* 60. Blecua, Alberto. « Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca : la adaptación castellana del *Baldus* Sevilla, 1542) ». BABLB 34 (1971-72) : 147-239.

61. Prieto, Antonio. *La prosa del siglo XVI.* Madrid : Muralla, 1974. 47 pp. *Themes.* 62. Alonso, Dámaso. « Mañana de hilos (un tema de cautiverio entre Fulgosio, Pero Mexía Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes) », in his *Obras completas III.* Madrid : Edit. Gredos, 1974, pp. 121-33.
63. Damiani, Bruno M. « *El modo de adoperare el legno de India Occidentale* : A Critical Transcription ». RHM 36 (1970-71) : 251-71.
64. García de Dini, E. « Trayectoria del mito de Venecia en la literatura española de la Edad Barroca ». VLS (1973) : 29-84.
65. Gennaro, Mario. « Elementos franciscanos en las Danzas de la Muerte ». *Thesaurvs* 29 (1974) : 181-85.
66. Gómez, Valerie M. « Diego Dávalos Figueroa, Serafino Aquilano and the continuity of the ' Alba ' theme ». MLN 87 (1972) : 318-24.
67. Laurenti, Joseph L. « Ricordi geografici d'Italia nei romanzi picareschi spagnoli del Secolo d'Oro ». EHHH (1974), pp. 431-46.
68. Martinengo, A. « Da Boccalini a Gracián : Dibattito su Venezia ». VLS (1973) : 1-27.
69. Pérez, Louis C. « The theme of the tapestry in Ariosto and Cervantes ». REH 7 (1973) : 289-98.
70. Porqueras Mayo, A. « El no sé qué en la literatura española ». *Temas y formas de la literatura española.* Madrid : Gredos, 1972, pp. 11-59. [*Also* in RF 78 (1966) : 314-37].

*Manuscripts.* 71. Ambrogetti, M., G. Chiappini and E. Norti Gualdani, eds. « Manoscritti di materia ispanica di argomento letterario nelle biblioteche di Firenze (Fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale) II spoglio ». LIsp Serie 3 (1973) : 211-75.

72. Batllori, M. « Porquoi les manuscrits Lulliens ne se trouvent pas à la Vaticane ». MET 4 (1964) : 120-28.
73. Massoli, M. and E. Norti Gualdani. « Manoscritti ispanici nelle biblioteche di Firenze ». LIsp. Serie 3 (1970) : 285-362.

*Codices.* 74. Bertini, G. M. « Un codice quattrocentesco italiano nella Biblioteca del ' Colegio de Santa Cruz ' in Valladolid ». SIsp (1973) : 13-41.

75. Bertoni, G. « Due codicetti su poesie spagnole posseduti da Giulia d'Este ». GSLI 117 (1941) : 141-43.

*Humanism.* 76. Battaglia, S. « Alcuni aspetti dell'Umanesimo nella Penisola Iberica : Catalogna, Castiglia e Portogallo ». AION-SR 1 (1966) : 8-12.

77. Melvin, Teresa S. *A fifteenth century humanistic anthology for the aragonese library in Naples* (*Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Italien* 1097). Diss. Washington, D. C. : The Catholic University of America, 1973-74. DIA 34/11 :7369A.

*Philology and linguistics.* 78. Alonso, Dámaso. « Italianismos de nuestra poesía del Siglo de Oro ». *Obras completas* III. Madrid : Gredos, 1974, pp. 47-51.

79. Arce, Joaquín. « Tradizione linguistico-letteraria in Sardegna e letteratura nazionale ». ACAIL 7 (1973), pp. 189-96.
80. ——, « Préstamo léxicos y prestigio literario (*¿Cándido, cultismo dantesco?*) ». RdL 20 (1973) : 351-61.
81. Finoli, A. M. « Lingua e cultura spagnola nell'Italia superiore alla fine del '400 e ai primi del '500 ». RIL 3 (1958) : 635-47.



82. Pellegrini, G. B. « Convergenze e divergenze fonetiche veneto-spagnole. AIVSLA, 109 (1950-51) : 113-28.
83. Wiezell, Richard J. *Lexicographic evidence from the Renaissance : Selected entries from the first Italian and Spanish bilingual dictionary, the « Cinquecento vocabvlario de las dos lenguas toscana y castellana » by Cristobal de las Casa.* Diss. Evanston : Northwestern University, 1975. DAI 36/07 (1976) : 4458-A.

## II. LITERATURE. LATE FOURTEENTH TO EARLY TWENTIETH CENTURIES (SPANISH AUTHORS)

*Alberti.* 84. Alberti, Rafael. *Canciones del Alto Valle del Aniene y otros versos y prosa.* Buenos Aires : Losada, 1972. 249 pp. (Biblioteca Clásica y Contemporánea).

85. Bayo, Manuel « Poemas de Alberti en Antícoli Corrado » RO 39 (1972) : 1-6.

*Amadís de Gaula.* 86. Periñán, Blanca. « *Amadís de Gaula.* Sevilla. La Barrera, 1575. Una edición recuperada ». RFE 55 (1972) : 315-18.

*Araújo.* 87. Mariutti de Sánchez Rivero, A. « Il carteggio inedito del legato Araújo nella Biblioteca Marciana : (*Cod. Marciani stranieri* LXXI-LXXXI) ». MSMLF (1954), pp. 369-82.

*Basterra, Ramón de.* 87a. De Filippo, L. « Roma nella poesia di Ramón de Basterra ». SR 12 (1964) : 186-93.

*Calderón de la Barca.* 88. Bosio, G. De. « Un *Auto sacramental* di Calderón de la Barca nella chiesa di S. Salvatore ». SDBFS (1949).

*Carrillo.* 89. Battaglia, S. « Un episodio dell'estetica del Rinascimento spagnolo : il *Libro de la erudición ética* di L. Carrillo ». FR 2 (1954) : 26-58.

*Cervantes.* 90. Barbera, E. M. *Las influencias italianas en la novela de « El cursioso impertenente » de Cervantes.* Roma : Bonacci, 1963. 120 pp.

90a. Penna, Mario. « Il *Lugar del esquife* - appunti cervantini ». AFUP 2 (1964-1965) : 213-88.

*See also* 9, 10, 48, 62, 68, 131, 133, 146.

*Cetina.* 91. Bataillon, Marcel. « Gutierre de Cetina en Italia ». SHL I (1972) pp. 153-72.

*Cruz.* 92. Gatti, José F. « Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz ». SHL I (1972), pp. 243-49.

*Garcilaso de la Vega.* 93. Porqueras Mayo, A. « La ninfa degollada de Garcilaso ». TFLE (1972), pp. 128-40.

*Góngora.* 94. Bodini, V. « Il mondo fluviale di Góngora dal Rinascimento al Barocco ». Letteratura 33-34 (1958) : 72-86.

*See also* 55.

*Gracián.* 95. Laurenti, Joseph L. « Baltasar Gracián e Italia ». LNL 67 f. 2 (1973) : 41-51.

*Guevara.* 96. ——, and A. Porqueras Mayo. « Antonio de Guevara en la Biblioteca de la Universidad de Illinois : fondos raros bibliográficos ». CB 31 (1974) : 41-63.

97. Mancini, Guido. « Antonio de Guevara e i suoi traduttori italiani ». AFLC 16 (1949) : 3-30.

*Guillén.* 98. Paoli, Roberto. « Jorge Guillén ante Italia ». RO 130 (1974) : 98-116.

*Imperial.* 99. Masson de Gómez, V. « A new interpretation of the final lines of the *Desir a las syete virtudes* ». HR 40 (1972) : 412-27.

100. Place, E. B. « Present status of the controversy over Francisco Imperial ». Speculum 31 (1954) : 478-84.
*See also* 153, 185.

101. Sansone, Giuseppe E. « Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna ». AILFR 3 (1968), pp. 1669-1701.

*Machado.* 102. Jareño, Ernesto. « Antonio Machado en Italia ». CHA 263-64 (1972) : 475-78.
*See also* 254.

*Mártir Rizo.* 103. Nowicki, Jürgen. « Juan Pablo Mártir Rizo : Plagiator des *Giason Denores* und Verteidiger Vergils. Die italienische Quelle der Poetica de Aristóteles, traducida de Latín ». SLGZ (1973), pp. 357-93.

*Menéndez y Pelayo.* 104. Elwert, W. T. « Menéndez y Pelayo e l'Italia ». *Convivium* 5 (1958) : 575-85.

*Moratín.* 105. Foresta, Gaetano. Viaggio attraverso l'Italia di Leandro Fernández de Moratín (pagine scelte). Trad. Firenze : Le Monnier, 1953. 95 pp.

106. Rossi, Giuseppe Carlo. « Moratín y los italianos ». in his *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y su obra.* Madrid : Edics. Cátedra, 1974, pp. 129-34.

*Quevedo.* 107. Campagnolo, Carla and Salvatore di Matteo. *Francesco di Quevedo nella storia e nella cultura italo iberica del XVII sec. con una appendice sulla congiura di Venezia del* 1618 *e sul tentativo di sedizione del Duca di Osuna nel* 1619. Milano : M. Castaldi, 1961. 107 pp.

108. Ettinghausen, Henry. « Un nuevo manuscrito autográfo de Quevedo ». BRAE 52 (1972) : 211-79. [MS. XIV.E46 of the Biblioteca Nazionale].
*See also* 177, 216, 265.

*Rojas, Fernando de.* 109. Castro Guisasola, F. « Fuentes italianas del Renacimiento », in his *Observaciones sobre las fuentes literarias de la « Celestina ».* Madrid : C. S. I. C., 1973, pp. 113-47.

110. Kish, Kathleen V., ed. *An edition of the first Italian translation of the Celestina.* Chapel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1973. 320 pp. (UNC-SRLL 128).
*See also* 168.

*Timoneda.* 111. Cerulli, E. « Il *Patrañuelo* di Juan de Timoneda e l'elemento arabo nella novella italiana e spagnola del Rinascimento ». MANL 3 (1955) : 81-181.

*Ulloa.* 112. Rumeu de Armas, A. *Alfonso de Ulloa. Introductor de la cultura española en Italia.* Madrid : Edit. Gredos, 1973. 187 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 180).

*Unamuno.* 113. Bay, E. « Unamuno and Pirandello ». NYHT (January 21, 1923).

114. Brummer, R. « Autor und Geschöpf bei Unamuno und Pirandello ». WZ 5 (1955-56) : 241-48.



115. Chiareno, Osvaldo. « Unamuno y dos amigos suyos italianos ». QIA 39-40 (1971) : 243-47. [Conde Angelo de Gubernatis and B. Croce].

116. Foresta, Gaetano. « Miguel de Unamuno : Comentario sobre Mazzini ». CCU 21 (1971) : 5-17.

117. ——, « Unamuno interventista ». NA 518 (Sett. 1973) : 71-90.

118. Ribbans, Geoffrey. « Unamuno and Jacob Burckhardt ». SIHF (1973), pp. 529-38.

119. Vicari, G. « Unamuno e Pirandello ». SetI (May 21, 1955).

*Valdés,* Alfonso. 120. De Gennaro, G. *Due dialoghi. Traduzione italiana del secolo XVI.* Napoli : Istituto Universitario Orientale, 1968. XCIII, 440 pp. (Pubblicazioni della sezione romanza, 4).

*Villalón.* 121. Damonte, Mario. « Osservazioni sul *Viaje de Turquía* referenti a Genova e alla Sicilia ». RLC 45 (1971) : 572-81.

## III. LITERATURE. THIRTEENTH TO EARLY TWENTIETH CENTURIES (ITALIAN AUTHORS)

*Alciato.* 122. Selig, K. L. « Una traduzione spagnola degli *Emblemata* di A. Alciato ». *Convivium* 2 (1957) : 215-19.

*Aquilano.* 123. Masson de Gómez, V. « Una desconocida traducción castellana de un capítulo del poeta italiano Serafino Aquilano ». RN 14 (1972) : 372-75.
*See also* 66.

*Aretino.* 124. Damiani, Bruno M. « Delicado y Aretino : Aspectos de una perspectiva literaria ». KRLQ 17 (1970) : 309-24.

*Ariosto.* 125. Asensio, Eugenio. « Alonso Núnez de Reinoso *Gitano Peregrino* y su Egloga *Baltea* ». SHL I (1972), pp. 119-36.

126. Aylward, Edward T. *The Influence of Tirant lo Blanch on the « Quijote ».* Diss. Princeton Univ. 1974. DIA 35/2 (1974) : 1085-A.

127. Bacchelli, F. « Orlando fatato e l'elmo di Mambrino. (Saggio di idee sul meraviglioso in Ariosto e per Cervantes ». RassI 1 (1946) : 37-51.

128. Bizzarri, E. « L'influenza dell'Ariosto su *La Araucana* di Ercilla ». *Rinascita* 18 (1941) : 250-70.

129. Branca, Daniela Delcorno. « *L'Orlando furioso* » *e il romanzo cavalleresco medievale.* Firenze : S. Olschki, 1973. 109 pp. (Saggi di lettere italiane, 17).

130. Chiclana Cardona, A. « Diferencias en el tratamiento de los elementos constitutivos del *Orlando furioso,* de Ariosto y de *La hermosura de Angelica,* de Lope de Vega ». FM 12 (1971-72) : 35-70.

131. Durán, Manuel. « Cervantes and Ariosto once more, with feeling ». EHHH (1974), pp. 87-101.

132. Entenza de Solare, Beatriz E. « Un nuevo texto ariostesco en la poesía española del siglo de oro ». SHL 2 (1974), pp. 225-27.

133. Pérez, Louis C. « The theme of the tapestry in Ariosto and Cervantes ». REH 7 (1973) : 289-98.
REH 7 (1973) : 289-98.

*Bartoli.* 134. Bonfante, G. « L'Iberia nelle norme areali di Matteo Bartoli ». SLLS 30-32 (1965), pp. 7-60.

*Battista.* 135. Macrí, Oreste. « Andalusia, Don Giovanni, Giovanni Battista ». E. R. I. (gennaio-marzo 1952) : 7-11.

*Berchet.* 136. Gasparetti, A. « G. Berchet, traduttore delle romanze spagnole ». StB (1952), pp. 157-70.

137. Mangione, A. « Saggio per uno studio sulla poetica e lo stile del Berchet traduttore ». *Dialoghi* 1-2 (1954) : 16-26.

138. Natali, G. « G. Berchet traduttore di romanze spagnole ». NA (ottobre 1951) : 128-32.

139. Nuffel, R. O. van. « Inediti berchettiani dall'archivio del Castello di Gaesberg : Il *Romancero* ». *Convivium* 1 (1956) : 81-90.

140. Profeti, M. G. « G. Berchet e le vecchie romanze spagnole ». MSI 10 (1965) 203-09.

*Boccaccio.* 141. Badía, Lola. « Sobre la traducción del *Decameron* de 1429 ». BABLB 35 (1973-74) : 69-101.

*Camerino.* 142. Cavillac, Cécile. « El pícaro amante de José Camerino et *L'aventurier Buscón* de La Geneste : étude d'un cas de mediation littéraire ». RLC 47 (1973) : 399-411.

*Castiglione.* 143. Hall, H. Gaston. « Castiglione's *Superbi colli* in relation to Raphael, Petrarch, Du Bellay, Spencer, Lope de Vega, and Scarron ». KRLQ 21 (1974) : 159-81.

144. Loos, Erich. « Der Briefwechsel zwischen Alfonso de Valdés und Baldassare Castiglione (1528). Spanischer Erasmismus und italienische Vor-Gegenreformation in Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter? ». SIHF (1973), pp. 269-88.

*Caterina da Siena.* 145. Bertini, G. M. « Nota sul linguaggio di Caterina da Siena e di Teresa d'Ávila ». SMFF (1963), pp. 175-90.

*Chiabrera.* 146. Alonso, Dámaso. « Los hurtos de Estillani y del Chabrera », in his *En torno a Lope, Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios.* Madrid : Gredos, 1972, pp. 161-176. [Also in *Homenaje al Profesor Alarcos García* II. Valladolid (1965-67), pp. 151-62].

*Columbus.* 147. Arce, Joaquín. « Problemi linguistici inerenti al *Diario* di Cristoforo Colombo ». ACSC (1974), pp. 51-75.

148. Leturia, P. « Gli ideali politico-religiosi di Colombo nella Carta del suo maggiorasco : 1498 ». *Humanitas* 10 (1951) : 994-1015.

149. Milani, Virgil I. *The written language of Christopher Columbus.* Supplement of Forum Italicum. Buffalo, 1973. 150 pp.

*Columbus, Ferdinand.* 150. Ruffini, Mario. *Fernando Colombo e i libri italiani della Biblioteca Colombina di Siviglia.* Torino : Bottega d'Erasmo, 1960. 75 pp.

*Dante.* 151. Alonso, J. « Influencia dantesca en España ». NE 17 (1913) : 58-62.

152. Arce, Joaquín. « Traductores asturianos de poesía italiana en los siglos XVIII y XIX ». *Archivum* 12 (1963) : 527-47.

153. ——, « El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial ». SHL I (1972), pp. 105-18.

154. ——, « La accentuación de un verso de Lope : Notas sobre ' Dante Allígero ' y el ' Manetti ' ». FM 13 (1973) : 397-401.

155. ——, « Dante en castellano (Sobre la última traducción poética del *Infierno* ». *Arbor* 89 (Sept.-Oct. 1974) : 95-108.



156. Asín Palacios, M. *La escatología musulmana en la « Divina Commedia ». Historia y crítica de una polémica.* Madrid : Tip. de la « Revista de Archivos », 1924. 103 pp. [2nd. ed.].

157. ——, « La escatología musulmana en la *Divina Commedia* ». Historia y crítica de una polémica ». *Litteris* 1 (Sept. 1924).

158. ——, *Islam and the « Divine Comedy ...* Translated and abriged by Harold Suderland, Introduction by the Duke of Alba. London : Hazel Watson and Viney, 1926. xxv, 295 pp.

159. ——, Dante y el Islam. Madrid : Editorial Voluntad, 1927. 327 pp. (Col. de manuales Hispania, 1 Serie B.).

160. ——, « Sobre las fuentes islámicas de la *Divina Comedia* ». *Andalus* 1 (1933) : 451-53.

161. Balbín Lucas, R. « Una estrofa heterométrica en Gustavo Adolfo Bécquer ». EDMP 7 (1957), pp. 133-134. [*Rima* XXIX and *Canto V* of the *Inferno*].

162. Barricelli, Jean-Pierre. « *Sogno* and *Sueño* : Dante and Calderón ». CLS 9 (1972) : 130-39.

163. Bertini, G. M. « Una dimenticata reminiscenza dantesca in Cervantes ». SIsp (1973), pp. 3-12.

164. Besso, Marco. *La fortuna di Dante fuori d'Italia. Saggio.* Firenze : L. Olschki [Roma. Tip. del Senato]. 1912. xi, cxxv, 337 pp.

165. Blecua, J. M. [Vid.] *Prólogo a Juan de Mena, El laberinto de Fortuna o Las Trescientas.* Madrid : Espasa-Calpe, 1943, pp. XXVIII, XLVIII, XLIX, LII, LIII.

166. Boza Masvidal, A. A. « El Dante : su influencia en la literatura castellana ». RLCH 28 (1919) : 126-54.

167. ——, *Ensayo crítico-literario.* Habana. Imp. « El Siglo XX », 1920. 37 pp.

168. Brancaforte, B. « La estructura moral de *La Celestina y El Infierno*, de Dante ». PSA 66 (1972) : 5-21.

169. Calvetti, C. *Per la bibliografia delle traduzioni della « Divina Commedia » e delle Opere minori.* Ravenna : Ranennate e Mutilati, 1928. 12 pp.

170. Cántele, D. *L'Islam e Dante. La controversa influenza delle fonti musulmane su « La Divina Commedia ».* Cairo : Casa Edit. Mondiale, 1961. 181 pp.

171. Cardona, O. « La *Divina Comedia* en català ». BSCE 2 (1953) : 95-96.

172. Cerulli, E. « Dante y el Islam ». *Andalus* 21 (1956) : 229-53.

173. ——, Dante e l'Islam ». CSMS (1957), pp. 275-94.

174. Consiglio, C. « La aportación de don Miguel Asín a los estudios dantescos ». *Andalus* 10 (1945) : 225-29.

175. D'Alòs, R. « De la primitiva traducción catalana de la *Divina Commedia* ». *Revista* 7 (1921) : 12.

176. *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV.* Madrid : Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958. [Vid. « Introducción » by Mario Penna. Ref. to Dante : nos. 6, 16, 17, 28, 56, 57, 58. Reviewed by Joaquín Arce. QIA 24 (1959)].

177. Fernández, Sergio E. *Ideas sociales y políticas en el « Infierno » de Dante y en los « Sueños » de Quevedo.* México : Edics. de la Univ. Nac., 1950. 248 pp.

178. Franquesa I Gomis, J. « Nota sobre la Comedia del Dant a Catalunya ». *Catalana* 4 (1921) : 387-90.

179. Gabrieli, G. *Dante e l'Oriente*. Bologna : Zanichelli, 1921. XI, 138 pp. [nd. ed. 1925].
180. ——, « Dante e l'Islam ». SCDM (1921), pp. 97-139.
181. ——, « Dante e il mondo musulmano ». in his *Studi su Dante*. Milano : Hoepli, 1940, pp. 165-98.
182. ——, « Nuova luce su Dante e l'Islam ». NA 85 (sett. 1950) : 48-59.
183. Gallina, A. M. « Una traduzione catalana quattrocentesca della *Divina Commedia* FR 4 (1957) : 235-59.
184. Gillet, Louis. « Dante et l'Islam ». in his *Dante*. Paris : Flammarion, 1941. 379 pp. (Coll. « L'histoire et les hommes).
185. Gimeno Casalduero, J. « Fuentes y significado del *Decir al Nacimiento* de Juan ⁴I, de Francisco Imperial ». RLC 38 (1964) : 115-20.
186. Gómez de Baquero, E. (Andrenio). « La obra de un sabio español ». *Voz* (nov. 17, 1924).
187. Grabher, C. « Possibili conclusioni su Dante e l'escatologia musulmana ». *Siculorum* 7 (1955) : 164-82.
188. Grandgent, C. H. « Islam and Dante ». SMed 3 (1930) : 1-5.
189. Graña, M. « El problema dantesco-musulmán ». *Debate* (abril 8, 1924).
190. Groult, P. « *La Divine Comédie* et *L'Eschiele Mahomet* ». LR 4 (1950) : 137-49.
191. Laurenti, Joseph L. « De la influencia de las *Etymologiae* de San Isidoro en la *Divina Commedia*, de Dante ». ArH 56 (1973) : 81-85.
192. Levi Della Vida, G. « Nuova luce sulle fonti islamiche della *Divina Commedia* ». *Andalus* 14 (1949) : 377-407.
193. Lida, Maria R. « La idea de la fama en la *Divina Comedia* ». in her *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México : Fondo de Cultura Economica, 1952, pp. 111-12.
194. López-Pacheco, J. « Traducir Dante al castellano : *El Infierno* ». PSA 72 (1974) : 13-48.
195. MacLennan, L. J. « Dante e la Hispanidad ». in *Maestro Dante*, a cura di Vittorio Vettori. Malano : Marzorati, 1962. 307 pp. (Lectura Dantis Internazionale).
196. Maritano, G. « Berceo e Dante. » in *Gonzalo de Berceo, La vida de Santa Oria*. Milano : Istituto Edit. Cisalpino, 1964, pp. 27-35.
197. Méndez Herrea, J. « A propósito de Dante intentemos el *Quijote* ». EL 285 (1954) : 4-5.
198. Meregalli, F. *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna* (*Parte IV : dal* 1859). Venezia : Libreria Universitaria, 1963. vol. 4.
199. Millás Vallicrosa, J. M. « Dante y el Islam Español ». *Vanguardia* (Dec. 4, 1949).
200. Montero, J. A. « Dos notas sobre Dante (en gállego) ». FdV (Jan. 17, 1965).
201. Montoliu, M. de. « Las poesías líricas de Andreu Febrer ». RH 7 (1923) : 82-83 and 91-92.
202. Múñoz Sendino, J. *La Escala de Mahoma. Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por Alfonso X*. Madrid : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949. xxv, 561pp.
203. ——, « La Escala de Mahoma ». *Escorial* 19 (1949) : 627-36.



204. Nardi, Bruno. « Il mito dell'Eden ». in his *Saggi di filosofia dantesca*. Milano : Dante Alighieri, 1930. XII, 380 pp. (Biblioteca Pedagogica Antica e Moderna Italiana e Straniera).
205. ——, « Pretese fonti della *Divina Commedia* ». NA 90 (1955) : 383-98.
206. Oelsner, Hermann. *The Influence of Dante on modern thought*. London : T. Fisher. Unwin, 1895. 120 pp.
207. Olschki, Leo. « Dante e l'Oriente ». GD 39 (1936) : 63-90.
208. ——, « Mohamedan Eschatology and Dante's other world ». CL 3 (1951) : 1-17.
209. Palencia, A. G. « La *Divina Comedia* y el Islam ». RO 3 (1925) : 100-16.
210. Paratore, E. « Lucano e Dante ». *L'Alighieri*, 2 (1961) : 3-4.
211. Penna, Mario. « Sobre los endecasílabos en los sonetos del Marqués de Santillana ». EDPM V (1954), pp. 253-82.
212. Porena, M. « La *Divina Commedia* e il viaggio di Maometto nell'oltretomba narrato nel libro della Scala ». RAL 5 (1950) : 40-59.
213. Reina Castrillón, F. *Españolismo en Italia. Fuentes de la obra de Dante*. Diss. Madrid : Univ. de Madrid, 1958.
214. Riquer, M. de. « Las dos primeras traducciones españolas de la *Comedia* ». LyF (August 1942), no. 21.
215. Rodinson, M. « Dante et l'Islam d'après des travaux récents ». RdHR 29 (1950) : 85.
216. Rohde, Jeorge M. « Dante en Don Francisco de Quevedo ». BAAL 39 (1974) : 101-14.
217. Rossi, V. « L'escatologia musulmana e la *Divina Commedia* ». in *Saggi e discorsi su Dante*. Firenze, 1930, pp. 99-108.
218. Salcedo Pizani, E. « Dante en España ». *Letras* 8 (1974) : 63-75.
219. Segura Covarsí, E. « Dante primer tratadista de la canción ». in his *La canción petrarquista en la lírica del Siglo de Oro*. Madrid : C. S. I. C., 1949, pp. 35-45.
220. Selig, Karl L. « Una nota su Dante nella Spagna del secolo diciassettesimo ». *Convivium* 30 (1962) : 478-79.
221. Soler y Palet, J. « L'obra del Dante a Catalunya ». *Catalana* 4 (1921).
222. Stancampiano, E. « La Spagna nel poema di Dante ». Messaggero (1938), article reprinted by Camilo Llovera Majem in his *Grandeza italiana del siglo XX*. Barcelona : Bosch, 1942 and in his later editions of 1951, 1956 and 1962.
223. Todesco, V. « La prima edizione della versione catalana della *Divina Commedia* e le sue vicende ». AAPSL 94 (1951-52) : 129-39.
224. Vallone, A. « Isidoro di Siviglia e Purgatorio XXVIII, 139-44 ». in his *La critica dantesca nel Settecento*. Firenze : Leo S. Olschki 1971, pp. 77-79. *See also* 191.
225. Webber, Edwin J. « Santillana's Dantesque Comedy ». BHS 34 (1957) : 37-40.
226. Williams, J. D. « Notes on the Legend of the Eates Heart in Spain ». HR 26 (1958) : 91-98.

*D'Annunzio*. 227. Bugliani, Americo. *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*. Diss. Evanston : Northwestern University, 1973. DIA 34/10 (1974) : 6628-A.

228. Meregalli, Franco. « D'Annunzio in Spagna ». in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano : Mondadori, 1968, pp. 481-503.

*Folengo*. 229. Márquez Villanueva, F. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid : Edit. Gredos, 1973. 373 pp.

*Foscolo*. 230. Hazard, Paul. Foscolo et Gray au Nouveau-Monde ». RLC 11 (1931) : 5-12.

*Goldoni*. 231. Riva-Agüero, J. de la. « A propósito de un estudio norteamericano sobre Goldoni y su influencia en España ». *Escorial* 34 (1943) : 163-83.

*Gonzaga*. 232. Wade, G. E. and J. J. González. « Tirso de Molina and *the Gonzagas* ». *Hispania*, 55 (1972) : 264-77.

*Groto*. 233. Jareño, Ernesto. « Dos casos de correlación temática ». RLC 47 (1973) : 497-505.

*Gozzi*. 234. Feldmann, Helmut. « Carlo Gozzi und das Theater der Siglo de Oro ». SLGZ (1973), pp. 88-101.

235. Baroncelli da Ros, Bianca. « Argomenti spagnoli anche per Anna Fiorelli ». *Aevum*, 29 (1955) : 279-81.

*Guarini*. 236. Perella, Nicolas J. *The Critical fortune by Battista Guarini's « Il Pastor Fido »*. Firenze : Leo S. Olschki Edit., 1973. 247 pp.

*Leopardi*. 237. Arce, Joaquín. « Leopardi e la poesia spagnola del Novecento ». in « Leopardi e il '900 ». ACISL (1974), pp. 237-41.

238. Garofalo, Silvano. « The tragic sense in the poetry of Leopardi and Unamuno ». *Symposium* 26 (1972) : 197-211.

239. Gómez Restrepo, A. « Leopardi ». in *Omagiv Lvi Ramiro Ortiz* ... Bucarest, 1929, pp. 168-71.

240. Martinengo, A. « Indice delle parole spagnole di cui tratta Leopardi nello *Zibaldone* e negli *Scritti Filologici* ». SFRSP (1971), pp. 279-313.

241. ——, « La Spagna e lo spagnolo di Leopardi ». LI 24 (April-June 1972) : 145-65.

*See also* 290.

*Lotti*. 242. Shergold, Norman D. « Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV ». SIHF (1973), pp. 588-602.

*Machiavelli*. 243. Brancaforte, B. « La *Celestina* y la *Mandragola* : la razón como medio de corrupción ». BHS 47 (1970) : 201-09.

*Manzoni*. 244. José Prades, Juana de. « Ediciones españolas de Manzoni ». LEsp I (1958) : 391-94.

245. Nicolini, F. *Una vittima storica di A. Manzoni* : *Don Gonzalo Fernández de Córdoba. Saggio biografico*. Napoli : Pironti, 1946. 173 pp.

246. Pallotta, Augustus. *The reception of Manzoni's I promessi sposi in Spain, with an introductory study of the novel's Spanish theme*. Diss. New York : Columbia University, 1972. DAI 35/07, p. 4543.

247. ——, « Il Manzoni in Catalogna», RLMC 26 (1973): 39-60. [On Adolf Blanch].

248. ——, « The Spanish translations of Manzoni's *Il cinque maggio* ». FIt 7 (Sept. 1973) : 386-97.

249. Treccase, Frank. *Manzoni and Spain*. Diss. Pittsburgh : Univ. of Pittsburgh, 1974.

*Marinetti*. 250. Litvak de Pérez de la Dehesa, Lily. « Alomar and Marinetti : Catalan and Italian futurism ». RLV 38 (1972) : 585-603.



*Marino*. 251. Alonso, Dámaso. *En torno a Lope* (*Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*). Madrid : Gredos, 1972. 212 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, 2 Estudios y Ensayos).

252. ——, « Marino, deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano) ; » « Marino y la *Historia de Píramo y Tisbe*, de Montemayor ; » « Lope despojado por Marino ; » « Marino y el Romancero ; » in *En torno a Lope* (*Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*). Madrid : Gredos, 1972, pp. 13-108.

*Minturno*. 253. García Berrio, A. « La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles : Las fuentes de las *Tablas poéticas* de Cascales ». SPCL (1973) : 136-60.

*Montale*. 254. Scorsone, Maria. « La *Memoria grigia* di Montale e il *Sueño* di Machado ». SAB 37 (1972) : 11-17.

*Moravia*. 255. Rocchi Barbotta, Maria Clara. « ' Adriana ' y ' Lola ' de *La Romana* y *Lola espejo oscuro* ». HAM 11 (1972) : 260-78.

*Pascoli*. 256. Bertini, G. M. « Motivos sidéreos en la poesia de Pascoli y de Carrera Andrade ». *Diálogo* 2 (1959) : 1-10.

*Petrarch*. 257. Allen, John J. « Lope de Vega y la imaginería petrarquista de belleza femenina ». EHHH (1974), pp. 5-23

258. Alonso, Dámaso. « La poesia del Petrarca e il petrarchismo (modo estetico della pluralità) ». LI 9 (1959) : 277-319.

259. Boni, M. « Nuove informazioni intorno al petrarchismo di Juan Boscán ». *Convivium* 1 (1953) : 87-98.

260. Brown, Gary J. *Rhetoric, Structure, and Petrarchan Prose in the Spanish Siglo de Oro Love Sonnet*. Diss. Madison : University of Wisconsin, 1973. DAI 35/03 (1975) : 1614-A.

261. Consiglio, C. « Problemi della critica del Petrarchismo in Spagna ». ALSUB (1950) : 389-400.

262. Foster, Leonard W. *The icy fire* : *Five studies in European Petrarchism by* ... London, Cambridge : University Press, 1969. xvi, 204 pp.

263. Gallina, A. M. « Juan Ramón Jiménez petrarchista ». AFCF 2 (1963) ; 101-109.

264. Kennedy, William J. « Petrarchism in short narrative poetry of the Renaissance ». CL 26 (1974) : 318-33.

265. Padilla, Raúl H. « La poesía amorosa de Quevedo » BFE 42-45 (1972) : 133-43. [Petrarchism of Quevedo].

266. Valverde, J. M. *Sobre la continuidad desde el petrarchismo al barroquismo español* : *dai trovatori arabo-siculi alla poesia d'oggi*. Palermo : Palumbo, 1953. 1 vol.

*See also* 55, 143, 219.

*Pirandello*. 267. Foresta, Gaetano. « Pirandello e Unamuno ». NQM 11 (1973) : 15-33.

268. Newberry, Wilma. *The Pirandellian mode in Spanish literature from Cervantes to Sastre*. Albany : S .U. N. Y. Press, 1973. xiv, 227 pp.

269. Rossi, Giuseppe Carlo « Pirandello, Boito e D'Annunzio nella interpretazione di Ramiro de Maetzu ». SIHF (1973), pp· 547-59.

270. Standish, Peter. « Pirandello, Pygmalion, and Spain ». RLC 47 (1973): 327-337.

271. Vartic, Ion. « Cervantes si Pirandello ». *Steaua* 23 (1972) xviii : 27.
*See also* 113, 119.

*Polo.* 272. Nitti, John J. *An edition, study and vocabulary of the unique Aragonese « Book of Marco Polo », Translated by Juan Fernández de Heredia.* Diss. Madison : University of Wisconsin, 1973. DAI 33 :4357-A.

*Rossini.* 273. Sopena, Federico. « Rossini y Castelar : Conmemoración de un centenario ». RO 24 (1969) : 367-72.

*Sannazaro.* 274. Reyes Cano, Rogelio. *La Arcadia de Sannazaro en España.* Sevilla : Anales de la Universidad Hispalense, 1973. 178 pp.

*St. Francis.* 275. Bertini, G. Maria. « Aspectos ascético-místicos del Blanquerma (El *Libre d'amic i amat* y los *Fioretti* de San Francisco ». SIsp (1973), pp. 127-144.

276. Gasca Queirazza, G. « Una vita di San Francesco d'Assisi in antico Castigliano ». SLLS 30-32 (1965), pp. 219-244.

*Tasso.* 277. Arce, Joaquín. « Italiano y español en una traducción clásica : confrontación lingüística ». ACILF (1968), pp. 801-15. [Jaureguí].

278. ——, « El diminutivo italiano y su adaptación española por un traductor clásico ». BILE 8 (1969) : 3-9.

279. ——, *Tasso y la poesía española.* Barcelona : Planeta, 1973. 347 pp.

280. ——, « Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso ». FM 13 (1973) : 3-29.

281. ——, « Tres madrigales de Tasso en Jorge Guillén ». in his *Tasso y la poesía española*, pp. 93-96.

282. ——, « El *Aminta* : Proyección temático-formal y técnica de su traducción castellana ». in his *Tasso y la poesía española*, pp. 105-56.

283. ——, « El *Aminta* español y el *Aminta* italiano : confrontación lingüístico-estilística y léxica ». in his *Tasso y la poesía española*, pp. 157-255.

284. ——, « Núcleos temáticos del *Aminta* en la poesía castellana ». in his *Tasso y la poesía española*, pp. 305-36.

285. Bertini, Giovanni M. « Tasso e il rinascimento spagnolo ». CCTT (1957), pp. 607-72.

286. ——, « Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo ». SIsp (1973), pp. 43-103.

287. Lentzen, Manfred. « Alcina, Armida und die Jüdin von Toledo : Drei Verführerinnen bei Ariost, Tasso und Lope de Vega ». SLGZ (1973), pp. 229-268.

288. Tortoreto, Alessandro. « Il Tasso 'europeo' ed 'extra-europeo' : periplo bibliografico ». IRLI 1 (1972) i : 67-72.
*See also* 55.

*Trissino.* 289. Márquez Villanueva, F. « Giovan Giorgio Trissino y el soneto de Hernando de Acuña ». SHL 2 (1974), pp. 355-73.

*Ungaretti.* 290. O'Neill, T. « Ungaretti tra Leopardi e Góngora : Appunti per una lettura di *Tu ti spezzasti* ». RLMC 27 (Marzo 1974) : 50-64.

*Vico.* 291. Rossi, Giuseppe Carlo « Cenni sulla presenza del Vico nella cultura della penisola iberica ». RSC 2 (1968) : 193-97.



## INDEX OF NAMES

Acuña, Hernando de 289
Airaldi, Gabriella 16
Alberti, Rafael 84-85
Alcozer, A. 17
Alfonso X 202
Allen, John J. 257
Alonso, Dámaso 62, 78, 146, 251-52, 258
Álvarez de Toledo, G. 54
Ambrogetti, M. 71
Aragone Terni, E. 18
Arce, Joaquín 79-80, 147, 152-55, 176, 237, 277-84
Asensio, Eugenio 125
Asín Palacios, M. 156-60
Avanzi, G. 1
Avila, Pablo L. 2, 56
Aylward, Edward T. 126
Bacchelli, F. 3, 127
Badía, Lola 141
Balbín Lucas, R. 161
Barbera, E. M. 90
Bardi, U. 4
Barezzi, Barezzo 18
Baroncelli da Ros, Bianca 235
Barrio, M. 19
Barricelli, Jean-Pierre 162
Baschet, Armand 42
Bataillon, Marcel 91
Batllori, M. 72
Battaglia, S. 89
Bay, E. 113
Bayo, Manuel 85
Bécquer, Gustavo A. 161
Berceo, Gonzalo de 196
Bergel, Lienhard 20
Bertini, Giovanni M. 21-22, 56-57, 74, 145, 163, 256, 275, 285-86
Bertoni, G. 75
Besso, Marco 164
Bianchini, M. D. 5
Bizzarri, E. 128
Blecua, Alberto 60
Blecua, José M. 50, 165
Bodini, V. 94
Bonfante, G. 134
Boni, M. 259
Bosio, G. de 88
Boza Masvidal, A. A. 166-67
Branca, Daniela Delcorno 129
Brancaforte, B. 168, 243
Brizio, A. M. 6
Bronzini, G. D. 23
Brown, Gary J. 260
Brugarella, Pietro 24
Brummer, R. 114
Bugliani, Americo 227
Burckhardt, Jacob 118
Calvetti, C. 169
Campagnolo, Carla 107
Cántele, D. 170
Caravaca, Francisco 51
Caravaca, Francisco 51
Cardona, O. 171
Carrera Andrade, Jorge 256
Cascales, Francisco de 253
Castelar, Emilio 273
Castro Guisasola, F. 109
Cavaliere, Alfredo 58
Cavillac, Cécile 142
Cerulli, E. 111, 172-73
Chiappini, G. 71
Chiareno, Osvaldo 115
Chiclana, Cárdona A. 52, 130
Chasles, Philarète 25
Consiglio, C. 174, 261
Cotarelo y Mori, E. 43, 45
Croce, Benedetto 115
D'Alòs, R. 175
Damiani, Bruno M. 63, 124
Damonte, Mario 26, 121
De Cesare, G. B. 5
De Filippo, L. 87a
De Gennaro, G. 120
Delicado, Francisco 124
Di Stefano, G. 7

Duran, Manuel 131
Elwert, W. T. 104
Entenza de Solare, Beatriz E. 132
Ettinghausen, Henry 108
Feldmann, Helmut 234
Fallico, Grazia 24
Fernández, Sergio E. 177
Fernández de Heredia, Juan 272
Ferro, D. 5
Finoli, A. M. 81
Foresta, Gaetano 105, 116-17, 267
Foster, Leonard W. 262
Franquesa I Gomis, J. 178
Gabrieli, Francesco 53
Gabrieli, G. 179-82
Gallina, A. M. 183, 263
García Berrio, A. 253
García de Dini, E. 63
García de Enerría, María Cruz 7-8
Garofalo, Silvano 238
Gasca Queirazza, G. 276
Gasparetti, A. 136
Gatti, José F. 92
Gennaro, Mario 65
Gerdi, Giuseppe 47
Gillet, Louis 184
Gimeno Casalduero, J. 185
Gómez, Valerie M. 66
Gómez de Baquero, E. 186
Gómez Restrepo, A. 239
Góngora y Argote, Luis, 251-52, 290
González, J. J. 232
Grabher, C. 187
Graf, Arturo 26a
Grandgent, C. H. 188
Graña, M. 189
Groult, P. 190
Gualdani, E. Norti 71, 73
Hall, H. Gaston 143
Hazard, Paul 230
Hendrix, W. S. 44
Huici, Fernando 49
Jareño, Ernesto 102, 233
Jiménez, Juan Ramón 263
Jones, Harold G. 59
José Prades, Juana de 244
Kennedy, William J. 264
Kish, Kathleen V. 110
Laurenti, Joseph L. 9, 15, 67, 95-96, 191
Lentzen, Manfred 287
Levi della Vida, G. 192
Lida, María R. 193
Litvak de Pérez de la Dehesa, Lily 250
Loos, Erich 144
López de Mendoza, Iñigo (Marqués de Santillana) 211
López Pacheco, J. 194
Mac Lennan, L. J. 195
Macrí, Oreste 135
Mancini, Guido 97
Mangione, A. 137
Maritano, G. 196
Mariutti de Sánchez Rivero, A. 10, 30, 87
Marongin, A. 29
Márquez Villanueva, F. 229, 289
Matinengo, A. 68, 240-41
Massoli, M. 73
Masson de Gómez, V. 99, 123
Matteo, Salvatore di 107
Mele, E. 31
Melvin, Teresa S. 77
Mena, Juan de 165
Méndez Herrea, J. 197
Meregalli, Franco 32-34, 198, 228
Milanese, G. 10a
Milani, Virgil I. 149
Millás Vallicrosa, J. M. 199
Montero, J. A. 200
Montoliu, M. de 201
Múñoz Sendino, J. 202-03
Nardi, Bruno 204-05
Natali, G. 138
Newberry, Wilma 268
Nicolini, F. 245
Nitti, John J. 272
Nowicki, Jürgen 103
Nuffel, R. O. van 139
Núñez de Reinoso, Alonso 125
Oelsner, Hermann 206
Olschki, Leo 207-08
O'Neill, T. 290



Padilla, Raúl H. 265
Palencia, A. G. 209
Pallotta, Augustus 246-48
Paoli, Roberto 98
Paratore, E. 210
Pavolini, 35
Pellegrini, G. B. 82
Pellegrini, S. 36
Penna, Mario 90a
Perella, Nicolas J. 236
Pérez, Louis C. 69, 133
Pérez Martín, A. 37
Periñán, Blanca 86
Piacentini, G. 11
Place, E. B. 100
Porena, M. 212
Porqueras Mayo, A. 70
Prieto, Antonio 61
Profeti, M. G. 12-13, 140
Puppo, M. 37a
Reina Castrillón, F. 213
Restori, A. 14
Reyes, Alfonso 53a
Reyes Cano, Rogelio 274
Ribban, Geoffrey 118
Riquer, Martín de 214
Riva-Agüero, J. de la 231
Rocchi Barbotta, Maria Clara 255
Rodison, M. 215
Rohde, Jeorge M. 216
Romero, C. 5
Rossi, Giuseppe Carlo 106, 269, 291
Rossi, V. 217
Rotta, John B. 48
Ruffini, Mario 150
Ruiz, Javier 49
Rumeu de Armas, A. 112
Salcedo Pizani, E. 218
Sansone, Giuseppe E. 101
Santillana, Marqués de (Vid. López de Mendoza, Iñigo)
Scarron, Paul 143
Scorsone, Maria 254
Sebold, Russel P. 54
Segura Covarsí, E. 219
Selig, K. L. 122, 220
Shergold, Norman D. 242
Siracusa, Joseph 15
Soler y Palet, J. 221
Sopena, Federico 273
Spinelli, R. 38
St. Isidore of Seville 191
St. Theresa of Ávila 145
Stancampiano, E. 222
Standish, Peter 270
Stoudemire, S. A. 46
Subirá, José 47
Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina) 232
Tirso de Molina (Vid. Téllez, Fray Gabriel)
Todesco, V. 223
Tortoreto, Alessandro 288
Treccase, Frank 249
Vallone, A. 224
Valverde, J. M. 266
Vartic, Ion 271
Vega, Lope de 12-14, 143, 146, 251-252, 287
Verdera y Tuells, E. 39-40
Verlinden, C. 41
Vettori, Vittorio 195
Vicari, G. 119
Vilanova, Antonio 55
Wade, G. E. 232
Webber, Edwin J. 225
Wiezell, Richard J. 83
Williams, J. D. 226

Joseph L. Laurenti
and
Joseph Siracusa

## IMPORTANZA DELLA LINGUA PARLATA IN CONTRAPPOSIZIONE AI METODI TRADIZIONALI. USO E FUNZIONI DELLA LINGUA *.

Anzi tutto ci sembra opportuno far rilevare che non intendiamo proporre un metodo né abbiamo la presunzione di dire molto di nuovo sul problema dell'insegnamento delle lingue straniere e, nel caso specifico, dello spagnolo: il nostro còmpito vuole essere piuttosto uno scambio di vedute e di esperienze al fine di arrivare a svolgere meglio il nostro lavoro e — possibilmente — incrementare lo studio della lingua che ci interessa.

Non ci pare qui il caso di indugiarci a parlare dei vari metodi che si sono succeduti nell'Europa Occidentale; ci limitiamo a richiamare l'attenzione sul « movimento a pendolo » [1] e cioè sull'alternarsi del metodo induttivo e di quello grammaticale-traduttivo che — come si sa — si basa sullo studio delle regole e sulla loro « applicazione » in esercizi di traduzione da e nella $L_2$ della quale si presentano « modelli » letterari, cioè solo forme scritte, essendo invece la lingua orale completamente trascurata. Qualche elenco di vocaboli — con il corrispettivo nella $L_1$ — serve per stimolare un po' di conversazione, ma a ragione W. D'Addio sostiene che « l'allievo non riesce a distinguere l'appropriatezza contestuale ed è portato a mescolare forme dotte e forme colloquiali » [2]. Lettura e traduzione sono i mezzi basilari di esercitazione di tale metodo e lo studente, poiché non possiede una reale competenza linguistica della $L_2$, traduce parola per

---

* Testo della relazione letta al III Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Pisa, novembre 1976).

[1] W. F. Mackey, *Principes de Didactique Analytique*, Paris, Didier, 1972, (tradotto dall'inglese *Language Teaching Analysis*), p. 194.

[2] W. D'Addio, *Lingua straniera e problemi di comunicazione*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 48.

parola e con l'aiuto di un dizionario bilingue: lo studente « non fa che ricorrere alla lingua materna, all'analisi teorica delle espressioni straniere, all'applicazione cosciente delle varie regole, alla comprensione e alla costruzione logico-razionale del linguaggio» [3].

In aperto contrasto con il Metodo Grammaticale-traduttivo alla fine del XIX secolo è stato introdotto il Metodo Diretto, anticipato — verso la metà del XVII secolo — da Comenio, il quale proponeva l'insegnamento attraverso l'imitazione, la ripetizione, l'uso di immagini, la lettura e la conversazione. Il metodo diretto indubbiamente ha aspetti positivi: 1) si insiste sulla corretta pronunzia; 2) si usa la lingua parlata (frasi in dialoghi e aneddoti), poi si passa alla lettura e alla scrittura; 3) non si fa ricorso alla $L_1$; 4) si stimolano la conversazione e la composizione scritta. Altrettanto gravi sono peraltro gli aspetti passibili di critica sia dal punto di vista psicologico che di quello didattico: *a*) il principio della « selezione naturale» — valido per la $L_1$ — non si può applicare a una $L_2$; *b*) il metodo richiede insegnanti estremamente padroni della $L_1$ e pieni di vitalità e di risorse [4]; *c*) non sempre si può presentare nuovo materiale attraverso le tecniche ostensivo-descrittive; *d*) una volta interrotta la pratica la lingua è rapidamente dimenticata [5].

Benché il metodo diretto abbia dato risultati migliori di quelli che si ottenevano con il metodo grammaticale-traduttivo, crediamo che in genere in Italia l'apprendimento di una lingua straniera — e soprattutto dello spagnolo — sia avvenuto proprio attraverso quest'ultimo.

È evidente che lo studio di una $L_2$ non può essere visto che in un contesto molto più ampio, quello della competenza linguistica che si basa sulle note quattro abilità: 1) comprensione orale, 2) produzione orale, 3) comprensione scritta, 4) produzione scritta; e che include, quindi, anche l'insegnamento della $L_1$ non più fondato su regole astratte, sullo stile letterario preso a modello (con conseguente ostracismo per i dialetti), sul concetto esatto/sbagliato, sulla presentazione di frasi isolate senza che ci si ponga il problema della comunicazione, benché proprio gli scopi comunicativi « costituiscano un elemento essenziale per capire il linguaggio e i suoi rapporti con l'attività mentale e l'interazione sociale» [6].

[3] B. V. Beljaev, *Saggi di psicologia dell'insegnamento delle lingue straniere*, La Nuova Italia Editrice, 1968 (3ª ristampa 1974), p. 26.

[4] W. F. Mackey, *op. cit.*, p. 205.

[5] B. V. Beljaev, *op. cit.*, p. 25.



Al momento attuale ci troviamo a lavorare in un tipo di scuola in cui domina ancora l'uso della grammatica normativa e per la lingua materna e per le lingue straniere per le quali, però, ormai si è affermata la necessità di metodi diversi, più attivi e diretti che non quello basato sull'analisi grammaticale.

Dal dopoguerra in poi — seguendo la psicologia comportamentistica —, negli USA prima e successivamente in Europa, si è andato affermando il metodo audio-visivo meccanicistico, basato sul concetto che l'attività umana, compreso il linguaggio, è una catena di sequenze materiali che si fondano sul meccanismo stimolo/risposta. La lingua è insegnata in strutture (« patterns») che presentano certe regole grammaticali; all'apprendimento della frase modello fa séguito la sostituzione di alcuni elementi variabili, poi avvengono dei cambiamenti morfologici fino a rendere automatico (senza l'intervento della coscienza) l'uso della lingua. Per tale scopo ci si serve del laboratorio linguistico, di voci native e della imitazione e ripetizione (mim-mem: « mimicry-memorization»): ed è proprio questo martellamento uno dei punti più criticati di tale metodo. Altri aspetti negativi del metodo meccanicistico sono: la scarsa importanza data al lessico e al significato, l'artificiosità della lingua presentata e, soprattutto, la teoria psicologica del comportamentismo, che è stata rifiutata dai più recenti orientamenti della linguistica e della psicologia, secondo i quali l'atto linguistico è prevalentemente mentale (anche se in rapporto con gli organi della fonazione) e l'attività linguistica non può essere classificata come attività fisica: il linguaggio umano è comportamento volontario (non condizionato come negli animali). A differenza della precedente, la teoria mentalista o cognitivista dà grande importanza al significato e alle relazioni sintattiche.

In campo didattico l'insegnamento di una $L_2$ ha fatto passi avanti grazie ai metodi audio-visivi strutturo-globali.

Una differenza sostanziale rispetto al metodo audio-orale meccanicistico consiste nell'accento posto sulla coscienza semantica e

[6] D. Parisi - F. Antinucci, *Elementi di grammatica*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 261.

nell'inevitabile diversa gradazione del materiale linguistico, che non può adattarsi a una progressione formale lineare se vuole rispettare le necessità della comunicazione.

Come nell'apprendimento della lingua materna il bambino è ancorato a schemi di esperienza globali, attraverso contesti di situazione, così il metodo strutturo-globale presenta la lingua orale, servendosi sì del laboratorio, ma in maniera molto più oculata, ricreando situazioni reali di comunicazione e favorendo così la comprensione globale. Anche l'esercitazione avverrà su questo materiale, attraverso sfruttamento del dialogo, osservazioni grammaticali, trasposizione del materiale ad altre situazioni, ripetizione e fissaggio delle strutture e del lessico, per portare gli studenti alla riproduzione e avviarli così all'uso comunicativo.

* * *

*Criteri fondamentali di un metodo audio-visivo.*

Prima di prendere in considerazione i problemi e le tecniche di insegnamento della lingua (intendiamo riferirci da qui in avanti alla $L_2$) è necessario fare una premessa che ci appare di fondamentale importanza per quanto riguarda la programmazione didattica. A tale proposito dobbiamo preoccuparci che il corso tenga conto dei presupposti teorici e li adegui alla realtà concreta in cui opera. I notevoli passi fatti anche nel campo psicolinguistico e sociolinguistico ci permettono di ancorare l'impostazione didattica al contesto socioculturale dei discenti. Se da un lato è vero che uno dei còmpiti fondamentali dell'insegnamento linguistico dovrebbe essere quello di ridurre al minimo le differenze nella potenzialità di fruizione e di uso del codice linguistico di ciascun individuo, dall'altro è anche vero che da tali differenze non si può, realisticamente, prescindere a causa di una serie di fattori che influenzano l'apprendimento della lingua.

Tali fattori possono essere di ordine:

1) linguistico, 2) sociale e 3) psicologico.

1) fattori linguistici
   - *a*) differenza fra $L_1$ e $L_2$
   - *b*) interferenza $L_1$
   - *c*) uso attivo della $L_2$
   - *d*) pluralità di registri linguistici



2) fattori sociali
   - *a*) ambiente di vita del discente
   - *b*) formazione ricevuta a scuola
   - *c*) radio, televisione, giornali, cinema

3) fattori psicologici
   - *a*) età
   - *b*) motivazione

Accertatosi che neppure un parlante nativo conosce la propria lingua nei minimi particolari e che normalmente usa un vocabolario abbastanza ridotto, i metodi più moderni d'insegnamento delle lingue straniere hanno cercato di attenersi agli elementi linguistici posseduti dalla media dei parlanti nativi. Si è così cominciato a parlare di selezione del materiale linguistico, cioè di scelta di ciò che deve essere insegnato. La selezione, che si basa sui criteri di utilità e di facilità, secondo il Mackey [7] si riferisce alla fonetica, alla grammatica, al lessico e alla semantica.

Per determinare la validità di ogni selezione dobbiamo chiederci se il corso si propone la comprensione della $L_2$, se prevale il discorso parlato o scritto o se entrambi, oppure se il corso si propone la produzione nella $L_2$. Sono determinanti anche il livello e la durata dei corsi.

I criteri di utilità di ogni selezione si basano su:

1) frequenza
2) occorrenza
3) disponibilità
4) capacità che ha un elemento di indicare altre realtà.

La frequenza si può basare su campioni di lingua scritta, di lingua orale e su campioni misti; naturalmente la scelta del tipo di fonti comporta una grande diversità, fatto evidente anche da un'analisi superficiale dei vocabolari di frequenza i quali, inoltre, subiscono l'usura del tempo e variano in base all'estensione del « corpus» (più è grande più i risultati sono attendibili) e al campione scelto (dialetti, registri, stili, ecc.). Attualmente, volendo dare agli studenti una competenza linguistica nella $L_2$, sono più utilizzati i vocabolari di frequenza realizzati su campioni di lingua orale (quando lo scopo

[7] W. F. Mackey, *op. cit.*, p. 264.

dell'insegnamento linguistico erano la lettura e la composizione, la selezione si serviva di vocabolari di frequenza basati su fonti scritte e soprattutto letterarie).

La frequenza è soltanto il riflesso statistico dell'utilità e dell'utilizzazione delle parole nel campione di testi o di conversazioni analizzato; lo spoglio e le compilazioni effettuati per un motivo potranno risultare inadeguati e inutilizzabili per un altro. Il criterio della frequenza fu adottato per elaborare il *Français Fondamental*; poiché a un certo punto si verificarono degli inconvenienti (fra i giorni della settimana mancavano mercoledì e venerdì, la categoria dei nomi concreti risultava incompleta, ecc.), i ricercatori fissarono un elenco di 16 centri d'interesse per i quali fu chiesto a un gran numero di persone di scrivere le 20 parole più utili per ogni campo tematico. Il criterio della frequenza fu quindi integrato da quello della disponibilità (= la prontezza con cui una parola viene ricordata e usata in ogni situazione: gesso, per esempio, pur non essendo un termine frequente, è utile in classe e non dovrebbe mancare in un vocabolario scolastico).

Un altro importante criterio utile per la selezione del materiale linguistico è quello seguito per l'elaborazione del *Basic English*. Potrebbe essere definito come un problema di economia lessicale, poiché se esistono due forme per indicare la stessa cosa (per « inclusione, estensione, combinazione, definizione») si preferisce quella che ha una maggiore ampiezza semantica: infatti non è la frequenza di una parola che la rende utile, ma la sua utilità che la rende frequente [8].

Complementare alla nozione di utilità, è opportuno ricordare, è quella di facilità, ma ciò che è utile non è necessariamente facile e viceversa; inoltre la definizione di facile o difficile è soggettiva ed è in stretto rapporto con la $L_1$ dei discenti.

Quando c'è conflitto di criteri si devono tener presenti lo scopo della selezione, il livello e il tipo di corso: se il corso si propone soprattutto la comprensione della $L_2$ predomineranno la frequenza e la ripartizione; se esso è concepito in funzione dell'espressione domineranno la maggiore capacità semantica e la disponibilità. Se il

[8] W. F. Mackey, *cit.*, p. 253.



corso dà la stessa importanza alla comprensione e alla produzione l'ordine dei criteri sarà: frequenza, « coverage», ripartizione e disponibilità e, infine, facilità.

Il principio della *gradazione* (molto seguìto nel metodo grammaticale-traduttivo e in quello audio-orale meccanicistico) è considerato sorpassato nei corsi audio-visivi strutturo-globali, poiché impedisce la presentazione di una lingua viva, reale. Comunque resta valida l'esigenza che l'inizio debba essere lento e preciso, chiaramente compreso e verificato, poiché la conoscenza della $L_2$ si acquisisce in tappe successive; tutte le parti dovrebbero poi essere unite in modo da includere le precedenti e preparare le successive.

Per quanto riguarda la *presentazione* del materiale linguistico, superate le tecniche grammaticali-traduttive, quelle ostensive e quelle puramente visive — chiamate anche immagini denominative — i corsi audio-visivi strutturo-globali fanno uso di tecniche situazionali nelle quali l'immagine, associata alla frase, rende superflua la spiegazione della stessa. L'apprendimento (attraverso tre momenti: globale, analitico, sintetico) si avvale dell'apporto simultaneo dell'udito e della vista che permettono la comprensione globale del messaggio, facilitando, in tal modo, la riproduzione in cui l'intonazione e il ritmo sono più importanti della perfezione dei singoli fonemi.

* * *

*Validità e limiti dei corsi audio-visivi.*

Normalmente i corsi audio-visivi sono concepiti in funzione di un uso intensivo, cosa che non può avvenire nella realtà della Scuola secondaria e dell'Università italiane. È assolutamente impensabile, con le poche ore a disposizione, ripetere le battute di ogni dialogo come sostengono gli Autori dei vari corsi. Oltre tutto, nel nostro caso, la somiglianza fra $L_1$ e $L_2$ sembra costituire un elemento demotivante: gli studenti comprendono subito (o quasi subito) il testo presentato e, dopo averlo ripetuto un paio di volte, ritengono di averlo appreso. Ovviamente nella lezione successiva questo « pressappochismo» viene a galla nella difficoltà di ricreare una situazione simile (drammatizzazione o altro tipo di esercitazioni), e tuttavia ci sembra difficile sradicare dalla mente di molti dei nostri studenti l'idea che lo spagnolo sia una lingua facile (anzi, riteniamo che con

l'uso dei metodi moderni questo preconcetto si sia rafforzato, soprattutto fra gli universitari non frequentanti).

Ci si potrà obiettare che i « limiti» sono più nelle strutture che nei metodi in se stessi, ma noi pensiamo sia nostro dovere chiederci se tali corsi non siano poco motivanti se utilizzati con studenti di 19-20 anni. Inoltre, e queste osservazioni provengono solo dalla nostra esperienza, non ci sembra che tali corsi rispondano alle esigenze dei non principianti. Soprattutto a livello avanzato è indispensabile l'apprendimento cosciente e non solo induttivo della grammatica; e tale apprendimento non può certo avvenire con la ripetizione, la drammatizzazione e il riassunto.

Nei corsi audio-visivi di spagnolo utilizzati in Italia abbiamo notato, per esempio, la mancanza di esercizi interessanti, che non siano i soliti esercizi strutturali: ripetizione, sostituzione, (semplice o multipla), commutazione, trasformazione, a risposta obbligata e di completamento. Ci sembrerebbe opportuno segnalare altri tipi di esercizi per stimolare l'interesse degli studenti, come: esercizi a scelta multipla, tavole di combinazione, discussione su topici e canzoni, invenzione di storie (di cui il libro dia la frase stimolo), costruzione di dialoghi in situazione, ecc.

Abbiamo notato, infine, che a una buona comprensione e produzione nella $L_2$ nel primo anno non segue quasi mai uno sviluppo di queste abilità nei corsi successivi, forse proprio per l'inadeguatezza di tali corsi e perché essi non sono stati preparati per studenti di madre lingua italiana.

Certo non è facile colmare le lacune fra la lingua di tutti i giorni e quella della letteratura, e fra la lingua di tutti i giorni e la conoscenza teorica della $L_2$, anche perché — come abbiamo detto — non si può scindere l'insegnamento di una lingua straniera da quello di un'effettiva competenza linguistica nella $L_1$, competenza che allo stato attuale la scuola non è in grado di fornire.

Filomena Liberatori e
Maria Grazia Micci Scelfo

## NUOVE TENDENZE DELLA CRITICA CALDERONIANA

Le recenti allusioni o dissacrazioni di scrittori e le sporadiche rappresentazioni degli ultimi anni dimostrano che Calderón, in Italia, non è un dimenticato; lo è meno, ad ogni modo, degli altri rappresentanti del teatro spagnolo del Cinqueseicento. A ciò possono avere contribuito qualche iniziativa editoriale (tra cui spicca, ancora dopo un quarto di secolo, l'edizione sansoniana delle traduzioni di Ferdinando Carlesi, con l'introduzione di Mario Casella) e gli scritti di alcuni specialisti, particolarmente quelli di Carmelo Samonà e di Vittorio Bodini.

Forse non è lecito attenderci di più, se consideriamo i diversi e spesso opposti condizionamenti ideologici della cultura italiana d'oggi nei confronti di quella in cui si colloca Calderón; e se consideriamo le interferenze di essi nella valutazione letteraria. Eppure Calderón trova nelle tendenze specificamente critico-letterarie ora prevalenti nel mondo, e largamente divulgate ed elaborate anche in Italia, il terreno favorevole ad una sua particolare presenza (e del resto non si dimentichi che tra i più accesi ammiratori di Calderón furono persone così lontane dalle sue adesioni confessionali come Goethe e Shelley). Già negli anni trenta Angel Valbuena Prat notava [1] che, se espressioni caratteristiche della critica letteraria affermantesi in quegli anni erano la rivalutazione del barocco e l'apprezzamento per l'opera costruita con una consapevolezza artigiana precisa, in tale critica si collocava a buon diritto il rinnovato culto per Calderón, di cui si era fatto pioniere. Valbuena, critico cattolico, aggiungeva, come elemento giustificativo di questo rinnovamento, una ripresa della cultura cattolica, che gli pareva si dovesse riflettere in un rinnovato interesse per un poeta cattolico come Calderón.

[1] *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1937, II, 417-8.

L'aggiunta pare a me illegittima, anche se simmetrica ad alcune delle motivazioni che avevano portato, nella seconda metà dell'Ottocento, al disinteresse o alla indifferenza per Calderón, sentito come il drammaturgo della Spagna dell'Inquisizione. Già nell'epoca degli entusiasmi romantici, critici di matrice protestante, anche a lui assai favorevoli, avevano respinto *La cisma de Inglaterra*, proclamando senz'altro che tale opera era inquinata dal settarismo cattolico dell'autore. Ciò fecero, si direbbe, senza nemmeno approfondire il rapporto tra l'opera e la verità storica. Studi recenti [2] hanno dimostrato che Calderón, ovviamente ravvisante le cause dello scisma inglese in fatti estranei alla vera religione (la passionalità di Enrico VIII, l'ambizione di Wolsey e di Anna Bolena), ha anzi attenuato i tratti più oscuri delle sue fonti cattoliche, fino a giungere a darci un Enrico VIII ed una Anna Bolena migliori di quanto li facciano talora gli stessi storici protestanti.

È certo che non si può comprendere Calderón se non si tiene conto della sua educazione intellettuale, che fu agostiniana e neotomista. Dalla raffinatezza della logica appresa dai gesuiti viene il suo rigore intellettuale, e perfino il preciso impianto costruttivo delle sue opere teatrali. Considerazioni analoghe valgono anche per Dante, vissuto a tanta distanza di tempo, ma non a caso associato in qualche modo a Calderón da molti critici, dai protoromantici a Curtius. Ma come Dante, poeta cattolico, è un grande poeta anche per i non cattolici, così si deve poter dire di Calderón, se questi è veramente un grande poeta. Al massimo, quella affermazione di Valbuena può essere accettata nel senso che un ambiente che riconosca pieno diritto di cittadinanza ad una cultura cattolica è o può essere immune da remore anticonfessionali alla comprensione dell'opera di Calderón.

---

[2] Tra i molti citerò quello di Alexander A. Parker, *Henry VIII. in Shakespeare and Calderón*, in *Modern Language Review*, XLIII (1948), 327-52. Per ulteriore bibliografia riguardante Calderón si veda, oltre al volume pertinente della nota *Bibliografía de la literatura hispánica* di José Simon Diaz, la *Bibliografía temática de estudios sobre el Teatro antiguo español* di Warren T. McCready, University of Toronto Press, 1966 (che elenca scritti usciti fino al 1950), i *Calderón de la Barca Studies* di cui parleremo più avanti e gli aggiornamenti della MLA e del *Bulletin of the Comediantes*.



Un'esemplare indipendenza da condizionamenti confessionali nel giudicare Calderón dimostrò nel secolo scorso proprio un critico cattolico, Menéndez Pelayo, che nelle sue conferenze giovanili [3] del 1881 (quando il suo cattolicismo aveva ancora un'inflessione polemica, poi largamente superata dall'uomo maturo) giunse (in solidarietà, certo, con le tendenze del tempo) ad un drastico ridimensionamento dell'importanza di Calderón nell'insieme del teatro spagnolo, in confronto della critica romantica, e così inflisse al prestigio della sua opera un colpo dal quale essa, a distanza di un secolo, non si è ancora del tutto ripresa, almeno in Spagna. Il giudizio di Menéndez Pelayo fu tanto più accettato in quanto si suppose (in un ambiente abituato all'utilizzazione delle fame letterarie a fini di parte), e da alcuni ancora si suppone, che, essendo opera di un critico cattolico e riguardando un autore spiccatamente cattolico, esso fosse criticamente inoppugnabile.

Il ridimensionamento era effettivamente suggerito da ragioni di gusto: una mescolanza di neoclassicismo settecentesco e di realismo ottocentesco, aventi come minimo comun denominatore il culto per lo « spontaneo », per l'osservazione della realtà psicologica minuta, per lo stile misurato e di « buon gusto », induceva Menéndez Pelayo a rifiutare le complicazioni costruttive e stilistiche delle opere di Calderón. Più tardi, quando ebbe una migliore conoscenza del romanticismo (documentata dalla *Historia de las ideas estéticas en Espana*, opera che si occupava largamente anche delle estetiche e delle poetiche extraspagnole, ed ebbe una riconosciuta incidenza sulla cultura di Benedetto Croce) [4] e si accorse che i suoi giudizi erano stati strumentalizzati, egli tentò di correggere la sua posizione nei confronti di Calderón [5], ma senza dare un'adeguata giustificazione di questa correzione, che in realtà non corrispondeva ad una revisione dei criteri valutativi e lasciava intravvedere una motivazione extraletteraria. Il punto di riferimento di Menéndez Pelayo, per quanto

---

[3] *Calderón y su teatro*, ora in *Estudios y discursos*, Madrid, 1941, III, 87-303.

[4] Si veda il mio scritto *Menéndez y Pelayo, Croce, Farinelli* in *Studi di lingua e letteratura spagnola*, Torino, 1965, 99-114.

[5] Nel *Prólogo* del 1910 a *Del siglo de oro* di Blanca de Los Ríos, ora in *Estudios y discursos* cit., III, 14-15.

riguardava il teatro, rimaneva Lope de Vega. Fu Menéndez Pelayo che elaborò il mito del realismo vocazionale della letteratura spagnola, mito che fu ereditato da Menéndez Pidal, che sopravvive largamente in Spagna, malgrado il rinnovamento capeggiato da Dámaso Alonso, e che costituisce forse il maggiore ostacolo alla comprensione di Calderón da parte dei suoi compatrioti.

Il gruppo chiamato del Novantotto non ebbe simpatia per Menéndez Pelayo, ma ne ereditò le posizioni nei confronti di Calderón. Il frenetico irrazionalismo di Unamuno e l'elogio azoriniano della semplicità, che giungeva talora ad un arcadismo di maniera e riduceva la poesia ad appercezione di singole sensazioni, erano naturalmente contrari all'intellettualismo e alla rigorosa architettura delle opere calderoniane. Se Unamuno citava spesso Sigismondo, egli si riferiva al personaggio, anzi ad alcuni momenti del personaggio, non al suo autore, come del resto faceva quando parlava di Chisciotte, che egli giungeva a contrapporre a Cervantes. Ortega, a sua volta, la cui presenza e influenza sulla cultura spagnola nella prima metà del secolo fu immensa, trascurava tutta la letteratura spagnola eccettuato Cervantes, e la sua educazione tedesca non includeva il filone calderoniano, poiché avvenne appunto nel momento della depressione del culto di Calderón in Germania, corrispondente all'epoca naturalista. Negli anni venti il gruppo di giovani poi identificati come « generazione del ventisette» (il concetto di generazione, introdotto nella cultura spagnola da Ortega, ebbe un'esuberante applicazione: fu una delle formulazioni più superficiali, e forse per questo più fortunate, di Ortega, cui pure tanto di positivo deve la cultura spagnola, e non solo spagnola, e da cui pure si può ancora tanto imparare) rivalutò il « barocco». Sembrava l'occasione opportuna per una ripresa d'interesse per Calderón: la poetica del naturalismo, che tanto contraria era stata a questo, veniva battuta in breccia da quel gruppo. Ma esso era composto quasi esclusivamente da lirici, e si fermò a Góngora; non giunse, come gruppo, a quella manifestazione tanto caratteristica del « barocco» che fu il teatro. Anche in questo caso, dunque, Calderón restava ai margini; Gerardo Diego, uno dei più caratteristici membri della « generazione», arrivò ad esprimere giudizi sprezzanti su Calderón, considerato, da un'ottica assolutamente estranea alla costruzione teatrale, e ad un livello astrattamente stilistico, come un divulgatore di immagini gongorine



riprodotte in serie quali oggetti di supermercato [6]. Anche il più personalmente impegnato nella critica letteraria del gruppo, Dámaso Alonso, il cui prestigio divenne largamente determinante dell'ambiente critico spagnolo nei decenni successivi alla guerra civile, si occupò solo marginalmente di Calderón, in uno studio che pone in rilievo bensì un elemento importante della tecnica teatrale calderoniana, e lo rileva con l'autorità intellettuale che caratterizza l'autore, ma poco si inserisce nella considerazione generale dell'altissimo artigianato di Calderón, per non parlare della problematica esistenziale di questo [7].

Se ciò avveniva al livello più alto e più innovativo della critica spagnola, è facile immaginare quale fosse la reazione al teatro calderoniano, al livello di pubblico. In una parte di esso sopravviveva l'interesse romantico e postromantico di un Rivas e di un Hartzenbusch, e l'apprezzamento per una interpretazione declamatoria che poteva caso mai convenire a Echegaray; nei più vigeva rigoglioso il gusto naturalistico, o la diffidenza anticonfessionale, o ambedue le cose.

In tale contesto si inseriva l'opera di Valbuena Prat, coetaneo della « generazione del ventisette» e qualche volta incline a identificarsi con essa, ma in realtà piuttosto isolato nella sua cinquantennale battaglia per Calderón, iniziata quando aveva ventidue anni con uno studio sugli *autos sacramentales*, resi attuali dalle tendenze espressionistiche che si stavano diffondendo in Europa.

Bruce W. Wardropper, nella sua introduzione a un'antologia della critica calderoniana, ebbe ad affermare che la rivalutazione di Calderón ebbe inizio a Cambridge negli anni trenta [8]. L'affermazione, che conferma una certa impressione di arroganza solipsistica che lascia il calderonismo di lingua inglese [9], i cui grandissimi meriti

---

[6] Ad altra occasione rimando l'approfondimento e la documentazione delle ragioni di questo scarso apprezzamento di Calderón nella Spagna del secolo XX.

[7] *La correlación en la estructura del teatro calderoniano*, in *Seis calas en la expresión literaria española*. La prima ed. è del 1951: Madrid, Gredos, 115-86.

[8] *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965, IX.

[9] Essa è stata rilevata anche da Manuel Durán e Roberto González Echevarría, nel *Prólogo* alla loro opera *Calderón y la crítica*: *Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976.

stiamo per riconoscere (arroganza di cui non sembra tuttavìa di trovare traccia proprio nei critici maggiori), trascura il caso di Valbuena, che precedette gli inglesi e fu comunque indipendente da loro, cosa che si può facilmente rilevare badando alla bibliografia citata in quegli anni da Valbuena, caso mai accentuatamente tedesca, comunque pochissimo inglese; e viene confermata dalla mia esperienza personale, valga quel che può valere. Nel 1947 pubblicai due scritti di aspetto scolastico, passati quasi del tutto inavvertiti [10]. In quei lontani scritti, che riflettevano esperienze ancor più lontane, affermavo una rivalutazione di Calderón, nel quadro del superamento dei canoni naturalistici. Ero allora, a causa della difficoltà di comunicazione, del tutto all'oscuro di ciò che Edward M. Wilson ed Alexander A. Parker avevano pubblicato o stavano pubblicando; conoscevo invece scritti di Valbuena ed alcune opere dei calderonisti tedeschi dell'Ottocento: opere poco utilizzate dai calderonisti attuali, ma meritevoli di esserlo: per esempio, *Die Schauspiele Calderón's* di F. W. V. Schmidt [11], in cui si analizza ogni *comedia* calderoniana: analisi restate in non pochi casi, ed è passato più di un secolo, le uniche. Una delle nuove vie della critica calderoniana dovrà consistere nel non dimenticare le vecchie. Nella critica letteraria attuale, come nella vita attuale in genere, prevale una preoccupazione di aggiornamento che viene talora a raccorciare la memoria. Persone che si riterrebbero squalificate se ignorassero recenti, magari marginali, pubblicazioni sul tema da loro studiato ignorano tranquillamente ciò che su di esso fu scritto cento anni fa, nella presunzione, che non può essere se non gratuita, poiché è fondata sull'ignoranza, che ciò che fu detto cent'anni fa non possa avere interesse per noi.

Non è qui il luogo di rilevare tutti gli spunti che alla successiva critica inglese offriva l'opera di Valbuena (spunti che talora egli stesso sviluppò, anche se nel complesso dobbiamo riconoscere che

[10] *Calderón*, Milano, 1947, 155 pp.; *Antologia calderoniana*, Milano, 1947, XVI-203 pp.

[11] Albert E. Sloman, *The dramatic craftmanship of Calderón*, Oxford, 1958, 189, sembra rimproverare a Schmidt di ignorare una segnalazione fatta da Schack nel 1854; ma Leopold Schmidt, che pubblicò l'opera di suo padre ad Elberfeld, nel 1857, rilevò che essa sembra essere stata redatta negli anni 1823-4 (p. IV) e che suo padre morì nel 1831 (p. VI).



il contributo essenziale da lui dato alla critica calderoniana risale a trenta e più anni fa); mi limiterò ad osservare che egli era aggiornato sui tentativi, che in quegli anni si facevano, di utilizzare nella critica letteraria i principi della psicanalisi (Freud era, già agli inizi degli anni trenta, largamente tradotto in Spagna, che in ciò precedeva di gran lunga l'Italia, e non solo essa). Valbuena conosceva lo scritto di Otto Rank sul motivo dell'incesto [12], nel quale si parlava anche di Calderón. Il tentativo di applicazione della psicanalisi alla critica del teatro di Calderón e di altri autori spagnoli può lasciare scettici, ma costituì un precedente di quella nozione del conflitto padre-figlio che fornì poi ad Alexander A. Parker la chiave di alcune opere calderoniane tra le più caratteristiche, come *La devoción de la cruz* [13].

Al di fuori di Valbuena, il calderonismo spagnolo degli ultimi decenni non è ricco. È caratteristico il silenzio o l'interesse marginale di rappresentanti tra i più illustri dell'ispanistica spagnola attuale, a proposito di Calderón. Se Menéndez Pidal quasi lo ignorò, come quasi lo ignorò il suo continuatore-contestatore Américo Castro; se nel quadro dell'opera pur copiosa di Dámaso Alonso e di Joaquín Casalduero (questo vissuto per molti decenni negli Stati Uniti) [14] Calderón costituisce un tema quasi marginale, un disinteresse quasi completo troviamo anche nei più giovani rappresentanti della critica accademica. Chi passa dalla critica cervantina alla calderoniana

[12] Lo cita nel volume *Calderón*, Barcellona, 1941, 131.

[13] Oltre che nello scritto *The father-son confiict in the Drama of Calderón*, in *Forum for Modern Language Studies*, 1966, 99-113, il motivo appare in parecchi scritti parkeriani.

[14] Casalduero si occupò di *Sentido y forma de La vida es sueño*, in *Cuadernos*, 1961, n. 51, 3-13 (poi ripubblicato in *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, 1962, 161-84). L'unicità dello scritto di Casalduero sorprende, poiché il mondo di Calderón è profondamente congeniale al suo modo di considerare la letteratura. Le osservazioni di Casalduero appaiono solidali, ma indipendenti, e quindi complementari, nei confronti della linea wilsoniano-parkeriana su cui insisteremo. Alcune di esse (per es.: « Calderón nos hace ver al mismo tiempo la fuerte atracción de los sexos y la incomprensión mutua, no sociológica o psicológica, sino metafísica ») sono chiavi per comprendere altre opere di Calderón. Per Casalduero è un errore utilizzare gli *autos* per spiegare *La vida es sueño*, anche se i personaggi della *comedia* stanno « bordeando la zona de lo simbólico ».

nota in questa un rarefarsi della presenza spagnola: la critica calderoniana, contrariamente alla cervantina o alla lopiana, è accentuatamente non-spagnola. Non mancano onorevoli eccezioni; ma non è un caso che la più esplicita, decisa e polemica sia costituita dall'opera di Francisco Ruiz Ramón [15], che vive negli Stati Uniti. Ruiz Ramón ha il grande merito di portare al pubblico spagnolo i risultati, personalmente assimilati ed elaborati, della critica soprattutto anglosassone. Già il fatto che egli abbia chiamato *tragedias* le opere calderoniane da lui edite rivela non solo l'accettazione della critica di Alexander Parker, ma anche una punta di sfida e un atteggiamento di rottura nei confronti del tradizionale ambiente spagnolo.

Rinunciando ad una rassegna minuta dei contributi calderoniani spagnoli, ci soffermeremo qui su uno scritto che suggerisce, in maniera indiretta, un orientamento nuovo della critica calderoniana: *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid, 1972) di José Antonio Maravall. Il noto storico delle idee politiche considera il teatro « barocco» spagnolo come uno strumento al servizio del potere, senza distinguere chiaramente epoche e personalità, e lasciando quindi l'impressione che esso fosse compattamente manovrato da una machiavellica volontà. L'affermare, come fa Maravall, che il teatro spagnolo ha scarso valore pedagogico, a differenza del francese, rivela che egli da una parte pensa prevalentemente a Lope, quando dice « teatro spagnolo», e dall'altro ha come stretto termine di riferimento la cultura francese, in funzione della quale giudica la realtà spagnola. Maravall accetta come cosa acquisita la posizione quasi periferica di Calderón. Quando afferma che nel teatro spagnolo è minima la parte dedicata alla tematica religiosa, Maravall crede di poter ammettere come « eccezioni» Mira de Amescua e Calderón, senza rendersi conto che, almeno da un punto di vista storico, e comunque si giudichi in sede critica, Calderón non può essere considerato come una « eccezione», poiché dominò il teatro spagnolo per almeno un secolo. In altra occasione Maravall rileva che manca su Calderón « la grande opera che occorrerebbe»: cosa che è vera,

[15] Mi riferisco specificamente ai tre volumi di *Tragedias* inseriti nella collezione *El libro de bolsillo*, della Alianza Editorial. Essi potranno costituire una prima, adeguata via di approccio al mondo calderoniano, o alla parte di esso cui è possibile attribuire carattere tragico.



ma a cui si può largamente ovviare con la conoscenza, tra l'altro, della critica inglese, che gli resta ignota.

D'altra parte, dobbiamo riconoscere che a sua volta la critica inglese considera solo marginalmente la collocazione e i condizionamenti sociologici del teatro spagnolo, e in questo trova un limite ai suoi meriti pur eminenti.

I due maggiori calderonisti inglesi attuali sono Edward M. Wilson, nato nel 1906, e Alexander A. Parker, nato nel 1908. La loro amicizia e la loro collaborazione sono da quarant'anni così strette che in qualche caso non è facile dire a chi dei due si debba la paternità di certe idee. Lo stesso Parker afferma che egli si rese conto della « catena delle cause», come elemento strutturale profondo de *El pintor de su deshonra*, leggendo uno scritto inedito di Wilson [16]. Si tratta, come vedremo, di un elemento centrale della interpretazione parkeriana del teatro calderoniano.

Gli scritti più importanti di Wilson su Calderón sono di un'epoca abbastanza remota. Il più noto di essi riguarda i quattro elementi nella lingua poetica di Calderón [17], che formò la piattaforma su cui trent'anni più tardi il nostro Vittorio Bodini costruì il suo libro *Segni e simboli ne La Vida es sueño* (Bari, 1967). Del 1939 è lo scritto di Wilson su *El príncipe constante*, suggestivamente messo a confronto con quello, sullo stesso argomento, di un ispanista più anziano, ma non necessariamente più antiquato, William J. Entwistle [18]. Non è qui possibile seguire la germinazione delle idee di Wilson e di Parker con un esame di tutti gli scritti che le contengono. Mi limiterò ad osservare che nel saggio di Wilson su *La vida es sueño*, che risale al 1938-9, anche se fu pubblicato solo nel 1946 [19], rileviamo uno scarto decisivo anche nei confronti di Valbuena. Nel 1937 questi affermava, e in ciò continuava vecchie posizioni, che in

[16] Lo scritto di Wilson è ora stato pubblicato nel volume collettivo *Abaco*, Valencia, 1970.

[17] *The four elements in the imagery of Calderón*, pubblicato nella *Modern Language Review*, XXXI (1936), 34-47, è stato ristampato nei *Critical studies of Calderón's Comedias*, vol. XIX dell'edizione facsimile delle *comedias* di Calderón, di cui parliamo più avanti.

[18] In *Modern Language Review*, XXXIV (1939), 207-22.

[19] Nella *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3ª serie, t. VII, 61-78; ripubblicato in inglese nei *Critical Essays* a cura di B. Wardropper, cit., 63-89.

tale opera l'intreccio secondario toglie interesse al principale, e « quasi si può prescindere da una parte di essa senza variare essenzialmente il dramma» [20]. (L'affermazione fu poi attenuata da Valbuena nel libro su Calderón, del 1941). Wilson invece afferma che « comunque possiamo giudicare l'azione secondaria dobbiamo ammettere che essa non può essere separata dalla principale senza causare in noi una falsa interpretazione di questa». Wilson insisterà su questa linea, per esempio a proposito de *El mágico prodigioso* [21]. In Calderón « tout se tient». « Non c'è particolare inutile nell'opera», afferma Wilson: l'affermazione, alquanto dogmatica, può essere presa come motto della nuova critica calderoniana.

In un secondo tempo Wilson si è prevalentemente dedicato alla ricerca erudita e alla filologia testuale riguardanti Calderón, con una assiduità che condusse lui e i suoi continuatori J. E. Varey e D. W. Cruickshank alla monumentale edizione facsimile delle *Comedias*, pubblicata nel 1973 [22]: diciassette volumi, preceduti da uno di critica testuale e seguiti da una crestomazia critica (essa pure, anche più di quella di Wardropper, rigorosamente limitata ad autori di lingua inglese). Il volume di critica testuale costituisce una pietra miliare per quanto riguarda la storia del testo di Calderón. Esso è stato realizzato tenendo come punto di riferimento il rigore della critica testuale shakespeariana. Wilson si era dimostrato molto pessimista circa lo stato in cui ci è pervenuto il testo delle *comedias* di Calderón; ma aveva anche reagito alla svalutazione dell'opera dell'editore secentesco Juan de Vera Tassis, operata da Emilio Cotarelo e, in forma più violenta, da Luis Astrana Marín. A Vera Tassis occorre comunque riconoscere il grandissimo merito di averci fatto pervenire molte opere di Calderón. Egli era veramente un amico del drammaturgo, come si dichiara, e contrariamente alle afferma-

[20] *Historia de la literatura española*, cit., t. II, 402.

[21] *The role of the gracioso in El mágico prodigioso*, in *Litterae hispanae et lusitanae*, a cura di Hans Flasche, München, 1968, 317-30.

[22] Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, with textual and critical studies, Gregg International Publishers Limited, 1973. I diciassette volumi contengono i facsimile delle edizioni delle cinque parti pubblicate durante la vita di Calderón (volumi 2-13) e le cinque nuove *partes* (la « verdadera quinta parte » e le parti VI-IX) pubblicate, dal 1682 al 1691, da Juan de Vera Tassis.



zioni di Cotarelo e di Astrana: da una *aprobación* scritta da Calderón, ripubblicata e commentata da Wilson [23], risulta provato tale rapporto. « Tenendo conto dei criteri del secolo XVII, Vera fu editore relativamente buono e coscienzioso. Egli sapeva che lavorava su testi molto difettosi», afferma Cruickshank [24]. L'affermazione tranquillizza alquanto il lettore di Calderón, benché anche il più alieno da preoccupazioni ecdotiche debba non di rado chiedersi, leggendolo nelle edizioni di Hartzenbusch o in quella di Astrana, che in ultima analisi riflettono quella di Vera, se non ci siano errori anche tali da cambiare del tutto il senso delle frasi, specialmente errori di interpunzione o addirittura di attribuzione delle singole battute. Mi chiedo dunque se Gwynne Edwards avesse veramente il diritto di scartare delle varianti di Vera, nella sua edizione critica de *La hija del aire* [25]. Vera ha cercato di ovviare a evidenti lacune dell'edizione principe. Edwards talora rifiuta tali integrazioni, e le sostituisce con proprie congetture. Ma come si può ora essere sicuri che quelle integrazioni non fossero fondate su ragioni più solide che la volontà di Vera Tassis di integrare il testo? Come possiamo essere sicuri di saperne più di lui, contemporaneo ed amico di Calderón?

Ma lasciamo pure alla scuola wilsionana il compito, per cui è qualificatissima, di darci dei testi calderoniani più sicuri; del resto, essa ha un prezioso alleato nel gruppo amburghese di Hans Flasche, che sta preparando le concordanze del testo calderoniano [26]; e torniamo alla critica letteraria, anche perché conviene non dimenticare la funzione strumentale della critica testuale, il cui scopo non è altro che « la più completa comprensione e valutazione di Calderón come drammaturgo» [27].

A questo scopo è dedicata tutta l'opera di Alexander A. Parker, la cui quarantennale opera calderoniana costituisce il *corpus* più

[23] *Seven aprobaciones by Calderón*, in *Studia philologica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III, Madrid, 1963, 605-18.

[24] *The textual Criticism of Calderón's Comedias: a Survey*, nel vol. I dell'ed. facsimile, cit., 13.

[25] Cfr. il mio scritto su *La figlia dell'aria*, in *Nuova antologia*, luglio 1975, 363-371. L'ed. di Edwards è stampata da Tamesis Books Limited, Londra, 1970, LXXXIV-298.

[26] Olms Verlag, Hildesheim.

[27] Don W. Cruickshank, scritto cit., 33.

fecondo e (con le parentele di cui abbiamo parlato) più originale del calderonismo di questo secolo, eccettuato il precedente di Valbuena. Su di essa insisteremo, benché dobbiamo rinunciare a farne un esame esauriente.

Parker si affermò con il volume *The allegorical drama of Calderón*, pubblicato ad Oxford nel 1943 e già annunciato da Valbuena nel 1937. Non vi è dubbio che il fatto che Valbuena e Parker abbiano iniziato i loro studi calderoniani occupandosi degli *autos* abbia un preciso significato storico. Ernst Robert Curtius ha ripetutamente rilevato, a cominciare dal 1937, il rapporto Medio Evo- Hofmannstahl [28]. La reazione antinaturalistica tedesca ha un rapporto con le origini del calderonismo di Valbuena, e spiega come questo abbia inizio precisamente con l'aspetto del teatro calderoniano più lontano dal naturalismo, cioè gli *autos*. L'analogo inizio del calderonismo di Parker trova invece il suo precedente immediato nell'opera di Thomas Stearns Eliot, che, se non fa parola di Calderón, esalta Dante per ragioni abbastanza simili a quelle che spiegano il calderonismo di Parker [29], il quale del resto cita spesso Dante: l'abbinamento Dante-Calderón si trova in Parker come si trova in Curtius, e risale ai protoromantici tedeschi (verso i quali non andò la simpatia di Parker per una certa confusione giovanile tra sentimentalismo romantico e protoromanticismo tedesco che troviamo anche in Eliot).

Parker inizia il suo libro rintracciando le opinioni di Calderón e dei suoi contemporanei sugli *autos*. (Questo interesse per la teoria letteraria contemporanea a un autore, per spiegarlo, resterà caratteristico della nuova critica calderoniana, benché non solo di essa) [30]. Gli *autos* avevano un fine intellettuale, ed erano scritti per essere rappresentati, non per essere letti, osserva anzi tutto Parker. In sostanza, fu il rifiuto di queste premesse che condusse il Settecento a negare la legittimità di questa forma di teatro. Gli Schlegel poco si occuparono degli *autos*, che dovettero attendere Eichendorff; ma la rivalutazione di questo fu « ancora più perniciosa delle miopi strettezze dei neoclassici » [31]. Pregiudizi cattolici e pregiudizi anticattolici, ugualmente, costituirono delle barriere alla comprensione degli *autos*, benché portassero a valutazioni antitetiche. Occorre superare il giudizio antiintellettuale del romanticismo [32], poi ereditato dal realismo, secondo cui i sentimenti, le passioni, i sensi sono temi privilegiati di poesia, quasi che « la vita della mente non fosse più essenzialmente umana e non fosse un'esperienza più intensa della vita dei sensi». L'alta disciplina intellettuale di Calderón fu una condizione importantissima della sua creazione drammatica; grazie ad essa egli fu, negli *autos*, superiore ai suoi predecessori. La rivalutazione degli *autos* fatta da Valbuena si fonda sull'idea di arte pura; ma per Parker l'arte pura è un'astrazione; è il tentativo di astrarre la forma dal contenuto elevandola a fine, che non può riuscire. Gli *autos* di Calderón valgono non solo per la consumata abilità tecnica, ma anche per la capacità di penetrazione intellettuale che dimostrano.

Dati questi principi, anche la valutazione relativa degli *autos* cambia molto, in Parker, nei confronti della tradizionale. Generalmente, gli *autos* calderoniani più apprezzati appartengono alla prima

[28] Si veda lo scritto *George, Hofmannstahl und Calderón* in *Kritische Essays zur Europäische Literatur*, Bern, 1950, 172-201.

[29] Parker cita nel suo libro (39-40 e 194) *The use of poetry and the use of criticism* (1933), a proposito della inseparabilità tra poesia e *Weltanschauung* del poeta, affermata da T. S. Eliot. Non è necessario che noi partecipiamo di tale « theory, belief », or « view of life », ma è necessario che essa sia coerente e matura perché noi possiamo veramente ammirare il poeta. È facile congettura che Parker abbia letto anche *The sacred wood*, nella prefazione alla cui seconda edizione (p. X dell'ed. 1950 che utilizzo) Eliot afferma la sua preferenza verso Dante, nei confronti di Shakespeare. Nello scritto su Dante, che conclude il volume, sostiene che « the philosophy is essential to the structure », e « the structure is essential to the poetic beauty of the parts » (160).

[30] A tale tendenza si deve, nell'ambito del calderonismo inglese, l'edizione attentissima del *Theatro de los theatros* di Francisco Bances Candamo, da parte di Duncan W. Moir, Londra, Tamesis Books, 1970. La teoria letteraria dell'epoca può essere più o meno importante per capire un autore, secondo le inclinazioni di questo. Calderón fu certo tra i più riflessivi scrittori, e quindi dovette essere particolarmente attento alle teorie teatrali e letterarie.

[31] *The allegorical Drama*, cit., 28.

[32] La prima reazione di Shelley fu « entirely romantic », « but his later criticism is a little more serious » (31-2). Per Parker il romanticismo è caratterizzato anche da mancanza di rigore intellettuale. Forse sarebbe stato opportuno distinguere tra romanticismo e romanticismo, cosa che noi possiamo fare agevolmente, in riferimento al teatro spagnolo, utilizzando il libro di Brüggemann di cui parleremo.

epoca, sono anteriori agli anni quaranta. *El gran teatro del mundo* e *La cena del rey Baltasar* sono generalmente, ed a ragione, apprezzati, rileva Parker. Ma la perfezione più difficile viene raggiunta assai più tardi, verso la fine della vita, con gli *autos* « dogmatici » che « costituiscono qualcosa di assolutamente nuovo nel dramma ».

Il libro sugli *autos* restò il solo libro calderoniano di Parker; ciò che seguì è una lunga serie di scritti abbastanza brevi, che tuttavia nel loro complesso costituiscono un grande *corpus*, che per qualche ragione, ingiustificata, non è mai stato raccolto in volume. Singolare è anche il fatto che Parker, dopo aver detto nel suo libro che, anche dopo di esso, restava quasi tutto da dire sugli *autos* di Calderón, in pratica sia tornato raramente ad occuparsene. È vero tuttavia che i canoni fondamentali della tenace opera di illuminazione delle *comedias* si trovano tutte nel libro sugli *autos*, sul quale anche per questo ci siamo intrattenuti a lungo.

Non è in questa sede possibile illustrare anche solo i principali degli altri scritti calderoniani di Parker. Poiché egli ebbe occasione di concentrare in poche pagine le sue idee sul teatro spagnolo, nelle quali naturalmente Calderón è al centro dell'attenzione, mi limiterò a riferire di questo scritto [33].

La nostra idea dell'opera teatrale, osserva Parker in esso, deriva dalle nostre nozioni di dramma classico e di dramma shakespeariano, oltre che del teatro realistico moderno, e non corrisponde in molti aspetti alla forma del teatro spagnolo del Cinqueseicento, che è teatro d'azione e non di caratterizzazione (cosa che del resto ha dietro di sé l'autorità di Aristotele). Dobbiamo abbandonare la nostra abitudine di raccordare significato e realismo: l'intreccio può essere vero rispetto alla natura umana, anche se non lo è rispetto alla normale esperienza. Anche il principio dell'unità della trama deve essere sostituito da un altro principio, quello dell'unità del tema. Il dramma spagnolo è poi costruito in funzione del concetto di giustizia poetica, non su quello di triste o lieto fine, sicché si oblitera la differenza tra tragedia e commedia. Il concetto di fato non esiste

[33] *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, *Diamante*, VI, *The hispanic and luso-brasilian Councils*, Londra, 1957, 27 pp. L'articolo di A. Parker su Calderón nella nuova *Encyclopaedia Britannica*, 15ª ed., 1975, rappresenta una sintesi attualissima.



nel teatro spagnolo [34]: ognuno, se è vittima, è vittima di un errore morale, suo o altrui, o suo e altrui nello stesso tempo. Il dramma di Calderón è una rappresentazione metaforica, non letterale, della realtà. *La devoción de la cruz* fu una delle più sistematicamente fraintese opere di Calderón, perché in essa si cercò la verosimiglianza dell'azione e non il significato del tema. Dobbiamo cercarvi la struttura intima, che sta nella catena delle cause (il concetto di causalità fu sviluppato da Calderón più che da qualsiasi altro drammaturgo spagnolo), la quale ci conduce non ad Eusebio, ma a Curzio. La chiave dell'opera si trova infatti nell'antefatto, cioè nel delitto di Curzio, dovuto ad una falsa concezione dell'onore: in esso trovano la loro radice i delitti di Eusebio e di Giulia. In contrapposizione all'abuso di autorità e all'egoismo di Curzio troviamo la Croce salvatrice, simbolo dell'amore e del perdono di Dio, e non oggetto di un culto formalistico e superstizioso.

Per gli uomini del Seicento, continua Parker, il teatro è poesia, e la poesia ha per oggetto l'universale, mentre la storia ha per oggetto il particolare. Un'opera teatrale, dunque, anche se rappresenta fatti storici, non deve essere legata ad essi; per questo Calderón commette talora, e consapevolmente, anacronismi che in epoche successive furono considerati squalificanti. Un esempio di ciò, come un esempio della subordinazione dell'unità d'azione all'unità di tema, abbiamo ne *El mágico prodigioso*, in cui il tema è la resa dell'intelletto ai sensi o la sua libera vittoria su di essi: Cipriano saprebbe giungere, con l'attenzione del suo intelletto, al Dio unico adorato dai cristiani; ma il demonio, che lo avvicina senza tuttavia farsi riconoscere come tale (a differenza di Mefistofele nei confronti di Faust), cerca di utilizzare Giustina, cioè di distrarre Cipriano per mezzo dei sensi. Giustina, come Cipriano, è un essere umano, e quindi libero; potrebbe divenire strumento del demonio, se lo volesse; ma non lo vuole e diventa, invece, strumento di redenzione. I *graciosos*, le cui vicende costituiscono una seconda azione (ragione per cui l'opera fu criticata per la sua mancanza di unità), confermano per contrasto ciò che si rappresenta nell'azione principale: essi sono

[34] Su *El concepto de hado* si vedano le pagine (che non mi convincono) di Angel Valbuena Briones, già in *Bulletin hispanique*, 1961, ora in *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, 1965, 9-17.

automi che si abbandonano all'interesse e ai sensi, e per questo non esercitano la loro libertà di giudizio, come fa Cipriano. Le due azioni dunque si rapportano ad una rigorosa unità di tema.

Il calderonismo di Wilson e di Parker si è sviluppato in diverse direzioni ad opera di studiosi più giovani. Albert Sloman, nato nel 1921, ha approfondito lo studio della collocazione del teatro calderoniano nei confronti dei precedenti teatrali e non teatrali da cui spessissimo deriva. Nel secolo scorso un concetto grossolanamente contenutistico dell'originalità fu non di rado applicato a Calderón, e contribuì a ridimensionare la sua figura, nei confronti dell'immagine che ne avevano i romantici. Si disse che molti dei meriti che questi riconoscevano a Calderón sono, in realtà, meriti dei suoi predecessori, particolarmente di Lope: i romantici avrebbero avuto una conoscenza troppo sommaria dello svolgimento del teatro spagnolo per accorgersene. Gli studi di Sloman, specialmente *The sources of Calderón's El príncipe constante*, Oxford, 1950, e *The dramatic craftmanship of Calderón*, Oxford, 1958, confermano largamente la derivazione di testi calderoniani da precedenti opere letterarie. Il teatro calderoniano si rivela, attraverso gli studi di Sloman come mai, un *momento* della storia del teatro spagnolo (cosa che rende ancora più sconcertante l'ordinamento della seconda opera, in cui si studiano otto *comedias* di Calderón prescindendo dalla loro collocazione nell'ambito del teatro calderoniano).

Calderón seppe porsi, consapevolmente ed esplicitamente (spesso dà alle sue opere lo stesso titolo delle opere che gli servono da punto di partenza della sua elaborazione), nella dinamica del teatro spagnolo. In realtà, questo costituisce un enorme *corpus* sviluppatosi in non più di un secolo, dalle *mantillas*, che ricordava nel 1615 Cervantes, in poi. Ai nostri occhi, Calderón risulta esserne, per la sua altissima capacità artigianale e per la sua preoccupazione esistenziale appercepita con nettissima intelligenza, il culmine. Benché Sloman non lo faccia, credo che possiamo applicare a tale sviluppo, con le precisazioni necessarie, l'idea menendezpidaliana di tradizionalità. Calderón non aspirava all'affermazione di una sua personalità individualisticamente intesa; si sentiva in una tradizione, l'accettava, l'utilizzava esplicitamente, la portava alla perfezione espressiva. In fondo, questa è la sua socialità.

Dopo Sloman, più lontano dalla vera e propria critica letteraria e più rivolto alla ricerca erudita, troviamo N. D. Shergold, cui dobbiamo studi sul teatro spagnolo nella sua dimensione scenica, ricostruita rigorosamente sui documenti; studi culminanti in una *History of the Spanish stage*, Oxford, 1967, che resta come un punto di riferimento essenziale.



Più giovani studiosi si sono dedicati specialmente all'edizione e allo studio di singole opere, sia in Inghilterra sia negli Stati Uniti, nei quali seguono anche una tradizione, esistente prima di Wilson e di Parker, di cui è erede e continuatore Everett W. Hesse (mentre il citato Wardropper si inserisce più chiaramente nella tendenza parkeriana). Altri nordamericani sarebbero da ricordare, se fosse nostro proposito dare un inventario di quanto di costruttivo si è fatto su Calderón; ma sarà meglio, ad evitare l'elenco, rimandare al volume *Calderón de la Barca Studies*, 1951-69, *A critical survey and annotated bibliography*, pubblicato dalla Toronto University Press nel 1971, a cura di Jack H. Parker (egli stesso studioso di Calderón e continuatore della cospicua tradizione di studi sul teatro spagnolo di quell'Università) e Arthur M. Fox.

Al di fuori del dominio della lingua inglese, conviene anzi tutto chiederci quali continuazioni abbia avuto la tradizione calderonista tedesca, così intensa nel secolo scorso. Alla domanda risponde documentatissimamente, fino al 1958, uno « stato degli studi» pubblicato quell'anno da Hans Flasche, molto utile del resto per informarsi sulla ricerca calderoniana in generale [35]. È caratteristico l'interesse tedesco per la storia della critica tedesca riguardante la letteratura spagnola, come è comprensibile, data l'importanza di tale storia. Tra i contributi di questo tipo emerge il libro di Werner Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, 1964, che individua nella tradizione tedesca tendenze e spunti critici suscettibili di sviluppi fecondi. Forse su un piano strettamente critico le cose più importanti su Calderón furono dette, nella Germania del

[35] *Stand und Aufgaben der Calderonforschung*, in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, t. 32 (1958), 613-643. Lo scritto spiega gli orientamenti della successiva ricerca calderoniana di Hans Flasche. Per il pubblico non specialista risulta molto suggestivo lo scritto di Julius Wilhelm, *La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 73 (1956), 47-56 (poi in *Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1957, 288-98).

nostro secolo, da personaggi già celebri trenta anni or sono. Vossler, che pur confermava la sua predilezione per Lope, distinse suggestivamente i diversi tipi di solitudine dei personaggi calderoniani [36]; Spitzer approfondì la scena del giardino de *El príncipe constante* in modo incisivo [37]; Curtius fece nella sua opera massima a Calderón un posto che è secondo soltanto a quello di Dante (e forse a quello di Shakespeare) come elemento costitutivo della tradizione letteraria europea [38]. Tuttavia occorre ricordare ancora una volta Hans Flasche, animatore, per quanto riguarda la parte tedesca, dei *Coloquios anglogermanos* e della collezione *Calderoniana* [39].

La Francia, che aveva divulgato in Europa l'opera di Calderón, dimostrando una predilezione per la *comedia de capa y espada* [40], non sembra sentirlo ora in maniera particolare. In una prospettiva sommaria come la presente, dobbiamo limitare la nostra attenzione ad un solo calderonista francese, Charles V. Aubrun, il quale si dimostra largamente ricettivo nei confronti degli inglesi, ma rappresenta anche una tappa originale del processo di allontanamento dai canoni naturalistici, con un vivo inserimento nell'ambiente critico francese

[36] *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, 1950, specialmente 274 ss.

[37] *Die Figur der Fénix in Calderón's Standhaften Prinzen*, in *Romanistisches Jahrbuch*, X (1959), 305-53 (ed in inglese, ma senza le importanti note, nei *Critical Essays* di Wardropper, 137-60).

[38] *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1954². P. 250 : « Der Kosmos des Christentums konnte Dichtung werden in der Jenseitsfahrt Dantes, nach ihm nur im sakralen Theater Calderóns ». Nelle pp. 541-551 (*Calderón's Kunsttheorie und die Artes liberales*) Curtius riprende il tema *Calderón und die Malerei*, già trattato prima della guerra ; si ricollega al rapporto con Hofmannstahl nelle pp. 152-4 : « Wenn Hofmannstahl sein christliches Theater an eine grosse Uberlieferung anknüpfen wollte, konnte es nur die Calderóns sein » (154).

[39] I *Coloquios anglogermanos* su Calderón ebbero luogo a Exeter (1969), Amburgo (1970), Londra (1973), Wolfenbüttel (1975). Il prossimo avrà luogo a Oxford. Cfr. *Hacia Calderón*. Tercer Coloquio anglo germano, Londres 1973, Berlino, Walter de Gruyter, 1976, 239 pp. Nella prefazione, Flasche chiama tale colloquio « internacional ». In effetti comprende due scritti di francesi (M. Chevalier e C. Aubrun).

[40] Illustra il rapporto con sicurezza d'informazione (ma da un punto di vista critico che denuncia l'età dello scritto) A. Cioranescu, *Calderón y el teatro clásico francés*, nei suoi *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, 1954 (ma la ricerca è del 1948), 137-95.



dei nostri giorni. Nel suo scritto su *Abstractions morales et références au réel dans la tragédie lyrique* [41], egli si occupa de *La estatua de Prometeo*, confermando il suo specifico (anche se è sulla linea della critica di Parker) culto per le opere calderoniane di tema mitologico, tra le più trascurate sinora. Interessato alle astrazioni morali (« l'irrealtà della drammaturgia è funzione del suo potenziale affettivo», afferma, p. 59, in detto scritto), lo è non meno alla « spiegazione genetica», alle relazioni con le circostanze storiche, de *La estatua de Prometeo*, come, al polo opposto dell'opera calderoniana, de *El sitio de Bredá*, che rappresenta *Le passage de la chronique à la tragicomédie chez Calderón* [42]. Se non si conoscesse la sua età, ravviseremmo nelle aperture e qualche volta nelle imprudenze [43] di Aubrun una baldanza giovanile.

Con buona pace di Bruce Wardropper, che sentenzia che gli studi italiani, benché « ben reclamizzati» da Carmelo Samoná, « non hanno dato contributi di rilievo alla *critica*» [44] calderoniana, esiste in Italia una tradizione critica calderoniana, e lo dimostra appunto Samoná nel suo volume *Calderón nella critica italiana*, Milano, 1960, cui rimandiamo. Ci limiteremo qui a mettere in rilievo uno scritto dello stesso Samoná, *Saggio di un commento a La vida es sueño* [45], preciso e suggestivo come un esame istologico, che dallo studio di poche

[41] In *Réalisme et poésie au théâtre*, volume in collaborazione, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, 53-59. Aubrun pubblicò (Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Parigi, 1965) un'edizione de *La estatua de Prometeo*, opera di cui si occupa degnamente anche R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginevra, Droz, 1964, 167-178.

[42] In *Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque*, Montauban, 2 (1967), 75-84. È caratteristica questa inserzione di Aubrun in un contesto culturale più ampio di quello degli studi calderoniani ed ispanici (si veda anche, per esempio, *La langue poétique de Calderón*, in *Réalisme et poésie* cit., 61-76), che contrasta coll'atteggiamento schivo di Parker, e in qualche modo lo integra.

[43] Penso ad es. a *La langue poétique de Calderón*, cit., 73-4, in cui avventurosamente propone la divisione delle *comedias* calderoniane in tre « tappe », ammettendo che esse « en partie et à leur jointure se retrouvent ». La più sommaria riflessione smentisce lo schema, in cui non trova posto, ad esempio, *El príncipe constante*.

[44] *Preface*, cit., XI.

[45] Nel volume collettivo *Studi di letteratura spagnola*, Roma, 1967, 39-118.

cellule deduce i caratteri dell'intero organismo. Forse in esso la proposta più feconda sta nell'affermazione che l'unità dell'arte di Calderón, che si basa « su una fitta rete di corrispondenze interne», « sta nella pluralità dei suggerimenti ambigui» (p. 89). Samoná dimostra, esaminando i primi sedici versi de *La vida es sueño*, quanto fitta sia questa rete; e forse, a dimostrazione ulteriore, si potrebbe trovare ancora qualcosa. Che Rosaura, all'inizio dell'opera, si trovi in una selva oscura, avendo smarrito la diritta via, è da considerare coincidenza piuttosto che reminiscenza; ma nel fatto confluiscono elementi simbolici ed elementi pittorici [46], come in Dante.

Ci si può chiedere, concludendo, se le linee di sviluppo della critica calderoniana futura possano o debbano costituire una continuazione di quelle che abbiamo sommariamente indicato; ed apparirà chiaro al lettore che appunto in funzione del futuro sono state le accentuazioni e qualche volta gli intenzionali silenzi di questo scritto. Resta acquisito che la riflessione, il ragionamento, perfino l'arzigogolo sono altrettanto (o più) costitutivi dell'umanità quanto l'affetto, il sentimento, l'impulso. Ci può essere un'astrazione morale e una figura allegorica che, per un verso « disumanizzate», per un altro, e più nel profondo, sono umane, come cifra della condizione umana. L'apprezzamento per una poesia « spontanea», rivolta alla varietà « per cui natura è bella», non contraddice l'ammirazione per una poesia fatta di consapevolezza, di ricerca di simmetrie, di armonie, o al contrario di irrisolte aporie: in questa seconda categoria si inserisce l'opera intellettualissima di Calderón. Chiarire i significati reconditi ma consapevoli delle opere calderoniane, delle celebri e molto studiate, ma soprattutto delle meno celebri e delle dimenticate, è il compito fondamentale della futura critica calderoniana. Fondamentale, non unico. Si possono ricuperare piste abbandonate o quasi; si possono ipotizzare direzioni innovatrici. La biografia di Calderón è restata sostanzialmente al punto in cui l'ha lasciata il diligente ma chiuso Cotarelo [47]. Non molti elementi documentari si sono aggiunti nel mezzo secolo che da allora è passato; occorrerà

[46] Si vedano le considerazioni di J. Casalduero, nello scritto cit., 4-5.

[47] *Ensayo sobre la vida y obras de P. Calderón de la Barca*, Madrid, 1924. Un elemento della nuova biografia dovrebbe essere la *Bildungsgeschichte* di Calderón, su cui giustamente insiste H. Flasche in *Stand und Aufgaben*, cit., 614.



anzi tutto rileggere i documenti già noti a Cotarelo, con altra mente [48]. Calderón considerò piuttosto i problemi generali dell'uomo, i suoi condizionamenti e la sua libertà, che i problemi riguardanti la società; ma egli era, come tutti, immerso in una determinata vita sociale e veniva da una determinata base familiare e da una determinata infanzia: ciò diceva ben poco a Cotarelo, ma dice molto a noi. L'esperienza internazionale di Calderón, se ci fu, fu assai superficiale, e ciò contribuisce a spiegare la profondità di quella immersione. L'incisione costituita, nella sua vita come in quella della Spagna, dalla grande crisi spagnola degli anni quaranta appare ai nostri occhi tale da dividere la sua opera in due parti nettamente delimitate; e si ritrova nella storia della ricezione europea del suo teatro. Ciò contribuisce a spiegare la minore fama delle opere prodotte da Calderón dopo tale crisi: la minore notorietà delle opere della seconda epoca non significa necessariamente un minor valore: lo insegni *La hija del aire*.

Abbiamo visto che si è determinato nella critica uno spostamento dell'attenzione in questo senso: esso deve essere continuato. Le opere brillanti dell'epoca giovanile, che conobbero una particolare fortuna nel Settecento e non furono mai dimenticate nell'effettiva vita teatrale, sono state messe in ombra dalla problematica wilsoniano-parkeriana; esse devono essere ricollocate in un posto d'onore, anche perché un'approfondita considerazione della stessa critica anglosassone dimostra che esistono affinità e contiguità tra le commedie di cappa e spada e i drammi, anzi che le distinzioni tra le une e gli altri sono distinzioni di comodo, utili ma superficiali.

Franco Meregalli

[48] Si pensi, ad es., all'importanza del testamento del padre di Calderón, riportato da Cotarelo. È indubbio che esso rivela una concezione repressiva dell'autorità paterna. Pensiamo subito a Basilio e a Curzio.

# IL DANUBIO NELLA POESIA POPOLARE ROMENA

## I

I motivi e i riflessi del Danubio nella poesia tradizionale dei popoli rivieraschi, specialmente in quella degli Slavi del Sud e degli Ucraini, sono stati diligentemente individuati, studiati ed interpretati fin dal secolo scorso e, nel contempo, è stato messa in rilievo la funzione che il grande fiume ha avuto nella vita spirituale e sociale di questi popoli. In primo luogo è da ricordare lo studio dello slavista di Breslavia, V. Jagić [1], il quale, studiando i canti popolari dei popoli slavi, arriva, fra l'altro, a constatare che il nome del Danubio sostituisce, forse per la sua grandezza e fama, il nome di molti altri fiumi. Tale constatazione sarà ribadita, più tardi, anche dall'ucraino A. Chodzko [2]; e ciò spiega la ricchezza del motivo e dei riflessi del Danubio nei canti dei popoli slavi geograficamente lontani dal grande fiume.

Il Danubio bagna anche le terre dei Romeni e i legami tra quel fiume e quel popolo sono antichi e profondi: e appare naturale domandarsi in quale modo abbia visto tale popolo il suo fiume, come lo abbia ricordato, rappresentato e cantato nelle sue creazioni popolari. Una ricerca specifica non è stata consacrata a questo argomento; non ne mancano però alcune limitate a qualche aspetto particolare, come quella di Ov. Densusianu [3], in cui l'autore fa vedere

---

[1] V. Jagić, *Donau in der Volkspoesie der Slaven*, in « Archiv fur Slavische Philologie ». Berlin, rom. I, 1876, pp. 299-333.

[2] A Chodzko, *Les chants historiques de l'Ukraine*, Paris 1879

[3] Ov Densusianu, *Viața păstorească în poesia noastră populară*, București 1922-23, 2 voll e la nuova ristampa a cura di M Bucur, Buc. 1966. Vedi anche la traduzione italiana *La vita pastorale nella poesia popolare romena*, di F. Manno, con Introd. di Giulio Bertoni. Roma, Ist. per l'Europa Orientale, 1936.

come il Danubio sia ricordato in qualche canto in relazione con la transumanza dei pastori romeni dalla Transilvania e dai Carpazi verso il Danubio, per svernarvi con le loro greggi. A tali circostanze si deve in gran parte — secondo Densusianu — la popolarità del nome del Danubio, che s'incontra perfino nelle Colinde (Canti di Natale) della Transilvania [4]. Il Densusianu ribadisce che in tali canti si fa pure menzione di altri fiumi della regione danubiana, come l'Olt, il Jiu e il Cerna, e di località come Craiova ed altre. Spesso è ricordato anche il mare, elemento, quest'ultimo, alquanto raro nella poesia popolare romena [5]. In queste migrazioni e peregrinazioni dei pastori romeni, nei secoli passati, per monti e pianure verso il Sud, una delle mète era senza dubbio la zona del Danubio, in riva al quale erano costretti per lo più a fermarsi per mancanza di ponti o altri mezzi per raggiungere la sponda opposta, e da qui la Dobrugia e le coste del mar Nero e magari, una volta, quelle dell'Adriatico [6].

Sulle tracce del suo maestro Ov. Densusianu, il Giuglea ha tentato di individuare, nelle sue ricerche linguistiche e folcloristiche, fatte presso i Romeni della Serbia [7], l'esistenza di un canto caratteristico e specifico che ricordasse il Danubio. Il Giuglea raccolse, da due informatori diversi in due villaggi diversi, *Il Canto del Danubio*:

| | |
|---|---|
| Dunăre, Dunăre, | Danubio, Danubio, |
| Drum fără pulbere | Strada senza polvere |
| Și fără ogaș, | E senza orme, |
| Inima-mi săcaș. | Mi inaridisti il cuore, |
| Cum ești curătoare | Magari fossi tu così loquace |
| Despre lespegioare | Così come sei scorrevole, |
| Cum ești curătoare, | Presso le lastrine |
| Să fii vorbitoare ! | Così come sei scorrevole, |

[4] Ov. Densusianu, *Graiul din Tara Hațegului* — fragmente — (texte folclorice din Densuș) 1915, riprodotto ora nel volume *Viața păstorească ecc.* a cura di M. Bucur (pp. 57-91) p. 67.

[5] Cfr. il nostro saggio *Il mare nel folclore romeno*, nel « Folklore » Napoli, X, fasc. I-IV, 1956, pp. 23-41.

[6] Ov. Densusianu, *Viața păstorală*, ecc. pp. 283-292.

[7] G. Giuglea și G. Vâlsan, *Dela Românii din Serbia*. Culegere de literatură populară. București, 1913.



| | |
|---|---|
| Eu te-aș întreba-re | Io ti chiederei con ardore |
| — Foc -de-o mândră-a mea [8]. | — Di una mia amata, |
| ..... | ..... |

La seconda variante del *Canto del Danubio* ha un inizio e un contenuto diversi : la vecchia madre che va in cerca del figlio. Il Giuglea procede ad una concisa analisi delle due varianti e rileva alcune caratteristiche estetiche attraverso un interessante paragone con la ballata *Miorița*, affermando che il titolo *Canto del Danubio*, dato da lui stesso nel momento in cui lo raccoglieva, non è pertinente, come non è pertinente quello attribuito alla nota ballata romena. Sarebbe più adatto — sostiene Giuglea — chiamarlo *Il giovane in cerca dell'amata*. Egli afferma, inoltre, che il Danubio cede la sua parte di protagonista del canto al « fatto estetico », diventando un elemento di secondo ordine. Per il semplice fatto che nel *Canto* si trovano i termini Crișan e Mureșan, il Giuglea è di parere che esso sia stato portato fino al Danubio dai pastori transilvani che venivano a svernare con le greggi nelle regioni danubiane. Per la superiorità della descrizione e per l'armonia degli elementi contenutistici, il Giuglea afferma che *Il Canto del Danubio* gli sembra « il più bel passo della nostra poesia popolare, presentando un frammento estetico, intero, intatto » [9].

In tempi più recenti alcuni studiosi romeni hanno rivolto l'attenzione a un canto popolare ucraino, scoperto e pubblicato più di cento anni fa da B. P. Hasdeu [10] e poi studiato dallo slavista Gr. Nandriș, che lo considerava come « un des plus anciens chants historiques ukrainiens » [11]: canto che si inizia con l'invocazione del Danubio e col ricordo dell'amore di Stefano il Grande (1457-1504),

[8] G. Giuglea, *Note și fapte de folclor și filologie : I câteva fapte de folclor ; II câteva fapte de filologie*, in « Dacoromania » V, 1927-28, pp. 523-553.

[9] Ibidem, p. 533.

[10] Il canto fu scoperto da B. Petriceicu Hasdeu nella *Grammatika Ceska* di Jan Blahoslav, (scritta nel 1571, ma pubblicata solo nel 1857 a Vienna a cura di Ign. Hradil e Josef Jirecek) e lo pubblicò nella « Columna lui Traian », I, 1870, nr. 21.

[11] Gr. Nandriș, *Les rapports entre la Moldavie et l'Ukraine d'après le folklore ukrainien*, in « Mélanges de l'Ecole Roumaine en France », Paris 1924, première partie, pp. 1-36. La citazione è alla p. 5.

principe della Moldavia, per una ragazza. Nel suo saggio *La littérature slavo-roumaine a l'époque d'Etienne le Grand* [12] Anton Balotă, sulla base di un'esauriente analisi linguistica, folclorica e letteraria, sostiene che « la forme poétique en cause n'est pas une chanson d'amour, mais une ballade historique», precisando ancora che « sous l'habit linguistique ucrainien de ce chant, se dissimule historiquement l'une des formes originelles de la poésie slavo-roumaine du Danube, la seule directement conservée (bien que dans une autre langue) avec ses aspects originaires» [13]. Lo studioso romeno vuole individuare le realtà storiche che hanno originato il canto, il cui personaggio principale è la fanciulla amata e desiderata dal principe moldavo, « mais qui doute qu'elle soit faite pour lui, — vierge qui fait songer aux *amazones*, car elle prétend que l'homme doit la conquérir par sa vaillance» [14]. La fanciulla-amazzone — secondo il nostro studioso — è un personaggio poetico molto comune della poesia popolare epica dei popoli danubiani, specialmente nel XV secolo, quando le fortezze del fiume erano ambite dai grandi condottieri. Simbolicamente le fortezze erano personificate dalle amazzoni; quindi il nostro studioso conclude che la fortezza personificata dalla fanciulla-amazzone è Chilia, vecchia fortezza dei Genovesi sul Mar Nero, della quale con un'audace strategia Stefano il Grande s'impossesserà nel 1465 [15]. Si può affermare che questo canto ci dà un'incontestabile prova dell'esistenza di una tematica poetica popolare molto antica intorno al Danubio, e non solo nell'epica popolare romena, ma anche in quella degli altri popoli rivieraschi

[12] In « Romanoslavica » I, Bucarest 1958, pp. 210-235.

[13] Ibidem p. 230.

[14] Ibidem p. 231.

[15] Le conclusioni, d'altronde molto suggestive, di A. Balotă non sono state accettate dalla critica romena nella loro totalità. Uno dei valenti studiosi dell'epica popolare romena e autore di diversi lavori in questo campo, Al. I. Amzulescu, contesta che il canto ucraino sia una ballata propriamente detta. Il canto rivela in base ad una analisi tematico-strutturale più affinità con i Canti di Natale che non con le ballate, ma che « l'apporto positivo incontestabile dello studio di A. Balotă consta nell'interpretazione del canto di Jan Blahoslav come una valorosa attestazione documentaria delle vecchie forme poetiche ... anteriori alla generalizzazione della tecnica poetica serba ». Cfr. *Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologic de Al. I. Amzulescu, I, Bucarest 1964, p. 67.



o magari più lontani dalla riva del grande fiume. E non è escluso che esso sia, nello stesso tempo, il primo documento scritto di un canto popolare sul Danubio.

Uno studioso che incidentalmente si è occupato del Danubio nella poesia popolare romena è Gh. Vrabie, il quale ha portato notevoli contributi alla soluzione di diversi problemi del folclore romeno e della ballata in particolare. Nel massiccio volume *Balada populară română* [16], ampiamente comparata con quella dei popoli vicini, viene a colmare un vuoto notevole nella folcloristica romena. Il Vrabie indica, fra l'altro, nel quadro delle ballate antiottomane, una « sottotematica propria», e cioè le ballate che rappresentono la vita dei porti danubiani romeni. Questi porti hanno avuto una letteratura popolare propria, che rispecchia la vita movimentata dei porti danubiani, fatta anche di avventure amorose, di ratti di belle fanciulle da parte di ricchi commercianti (di solito turchi), salvate o punite da fratelli dotati di una bravura eccezionale. E in questa sottotematica il Vrabie colloca e analizza il dramma delle note ballate Chira, Ilincuța Sandrului, Doncilă e Tanislav Viteazul, nelle quali il Danubio partecipa direttamente all'azione, contribuendo alla punizione dei persecutori o alla salvezza dei perseguitati.

Un'altra ricerca, consacrata ad uno specifico motivo del Danubio e precisamente al *Dunăre Voinicul* (Danubio il Prode), la si deve a Petru Iroaie, nello studio *L'eroe del Danubio in documenti antichi e nella poesia popolare romena* [17]. L'Iroaie analizza in chiave storica e con abbondanza di materiale, tra le ballate contenenti il motivo dell'uomo catturato per tradimento dai Turchi sulle rive del Danubio, la variante Vâlcan, che gli sembra la più bella, nonché l'espressione « Inghețată-i Dunărea», e constata che « motivi lirici (Ister congelat) come pure motivi epici (Inter mille miles primus) possono affrontare, come espressione linguistica, appoggiandosi su circostanze poco variabili, perfino i millenni. Nella sua trasmissione, la lingua non si svuota di significati e di sensibilità, ma l'effervescente vita imprime alle parole ed al discorso le sue arcane ragioni» [18].

[16] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Bucarest 1966.

[17] Petru Iroaie, *Conversazioni critiche I*, edizioni Mori, Palermo-Roma 1967, pp. 53-85.

[18] Ibidem, pp. 84-85.

Una visione in un certo senso somigliante a quella di Gh. Vrabie ci offre anche lo studioso italiano dell'epica romena Lorenzo Renzi [19]: nella seconda parte della sua opera, consacrata all'interpretazione di testi, troviamo un'accurata e pertinente analisi, con i rispettivi schemi narrativi, di *Due canti danubiani*: *Antofică e Kira*. In queste due ballate e nelle loro numerose varianti, la cui azione si svolge nei porti danubiani o vicino ad essi, più che nelle altre, il paesaggio del grande fiume, in tutta la sua ricchezza e varietà, riflette le realtà quotidiane della vita sempre in pericolo: vi emergono scene avventurose con fanciulle e pescatori. Renzi vede il Danubio come «il fiume epico di tutti i Balcani, che attraversa anche il paesaggio dei canti tradizionali romeni. Questi, con l'amore del reale che li contraddistingue, ci regalano pitture fluviali, con porti e barche di pescatori» [20].

* * *

La disamina degli studi precedenti che toccano l'argomento dimostra come l'attenzione degli specialisti in materia si sia rivolta, di solito, esclusivamente verso una delle ipostasi possibile, ma non unica: il Danubio nelle ballate popolari. Con l'intento di colmare il vuoto, abbiamo creduto opportuno di presentare una classifica tematica dei testi popolari in versi, in cui è presente, sotto qualsiasi aspetto, il Danubio. Come ogni classificazione, anche la nostra è ovviamente soggettiva, suscettibile quindi di ulteriori modificazioni. Abbiamo stabilito la classificazione tematica in funzione non del contenuto in sé dei canti popolari, ma dell'importanza, dell'aspetto e del rilievo che il Danubio ha in questi canti. Il risultato è quindi una tipologia dei motivi legati alla presenza del Danubio nel folclore romeno in versi. Nel corso della nostra indagine ci siamo trovati di fronte a notevoli difficoltà, in quanto non tutte le raccolte di folclore romeno sono state a noi accessibili. Precisiamo pertanto che la ricerca stessa è stata svolta su materiale limitato alle raccolte

[19] Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*. Studio e testi. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1969.

[20] Ibidem, p. 87.



indicate nelle note; anche le conclusioni rappresenteranno dunque non più che un punto di partenza per future ricerche.

Quale metodo di lavoro, dopo l'enunciazione del motivo preso in considerazione, sono indicate le poesie popolari nelle quali esso si trova concretato e, nel quadro dell'esistenza di più varianti, viene analizzata quella che ci è apparsa la più significativa. Le osservazioni di ordine stilistico e i commenti con valore generalizzante sono stati sintetizzati alla fine di ogni parte descrittiva del nostro studio. Precisiamo, inoltre, che il valore estetico dei brani presi in esame è sottolineato solo sporadicamente, non costituendo esso l'oggetto della presente indagine. Ci proponiamo di esaminare tale aspetto in un altro studio. Ed esaminiamo per ora un motivo solo, quello che qui segue.

A. Il Danubio come elemento di înstrăinare, di «separazione» o/e di «reincontro».

In diversi canti lirici, il Danubio è visto dal poeta anonimo quale elemento di triste e netta separazione, di lontananza fino a timori di non ritorno. Questo stato d'animo è il nucleo dei canti dei soldati, di coloro che devono fare il servizio militare lontano dal proprio paese o che devono partire per la guerra:

Pe marginea Dunării,
Merg soldații, sarmanii,
Tropăindu-și cizmele,
Zornăindu-și pintenii,
Blăstămându-și părinții,
Dar mai mult măicuțele,
Care i-au făcut pe ei,
Așa nalți și subțirei,
De trec gloanțele prin ei.
Gloanțele cad ca ploaia,
Soldații cad ca roua.
(FM, I, 43/489-490)

Sulla riva del Danubio,
Camminano i soldati, poveretti,
Trascinando gli stivali,
Facendo tintinnare gli speroni,
Maledicendo i genitori,
E specialmente le madri,
Che li hanno fatti,
Così alti e sottili,
Che li trapassano le pallottole.
Le pallottole cadono come pioggia,
I soldati cadono come rugiada.

[21] Instrăinare — alla lettera «estraniazione». «Abbandonare la famiglia, il luogo di nascita o di residenza per stabilirsi altrove» (DEX, s. v. II-o significato). Nel nostro caso specifico si riferisce allo stato d'animo di colui che è costretto ad abbandonare contro voglia i luoghi natali.

Cade uno, cadono due, cadono mille. Uno cade su un sentiero, una ragazza lo vede e si avvicina a guardare con tristezza e dolore i suoi begli occhi e le sottili labbra. Il capitano la vede e la invita ad andarsene, perché la sorte del soldato è morire.

In un'altra variante del Maramureș i genitori stessi sospirano e piangono la partenza dei figli:

Pe poduțu Dunării,
Mierg feciorii ca norii,
Blăstămându-și părinții.
Da părinții nu-s de vină,
Că și ei plâng și suspină.
N'ai fi, mămucă, iertată,
De ce nu m'ai făcut fată.
M'ai făcut, mamă, fecior,
Țările să le'nconjor.
Fetele poartă zadie,
Eu port pușcă și sabie.
Fetele-s în satu său,
Eu port pușcă și borneu.
(I. Bîrlea, II, 17/142)

Sul ponticello del Danubio,
Vanno i giovani come nuvole,
Maledicendo i genitori.
Ma i genitori non hanno colpa,
Chè anch'essi piangono e sospirano.
O madre, non avrai perdono,
Per non avermi fatto ragazza,
M'hai fatto, madre, ragazzo,
Per girare il mondo.
Le ragazze portano gonna,
Io porto fucile e sciabola.
Le ragazze sono nel loro villaggio,
Io porto fucile e zaino.

L'immagine dei giovani soldati che passano il Danubio in gruppo, sotto bandiera straniera, si trova in diversi canti, specie della Transilvania, come questo del Maramureș, in cui si lamenta la partenza dei giovani romeni, soli a morire in guerra, mentre dei giovani di altre nazionalità non muore neppure uno su dieci:

Cântă cucu vineria,
Trec voinicii Dunărea,
Câtă șesă-asemenea,
Câte opt alăturea.
Feciorașii de român,
Da pică de nu rămân.
Feciorii de-altă lege,
Nu pică unu din zece.
(I. Bîrlea, II, 24/146)

Canta il cucúlo di venerdì,
Attraversano i giovani il Danubio,
A sei a sei — tutti uguali,
A otto a otto — insieme.
I giovani romeni,
Cadono, non resta nessuno.
Dei giovani di altra legge
Non cade neppure uno su dieci.

Non diverso dalla precedente variante, ma con immagini ed aspetti nuovi, è una « doina » (canto lirico) della regione transilvana di Făgăraș:

Foaie verdi ș'o lalea,
Trec soldații Dunărea,
Câte patru-alăturea.

Foglia verde tulipano,
I soldati attraversano il Danubio,
A quattro a quattro — insieme.



Și calcâ din piatrâ'npiatrâ,
Par'câ sânt făcuți di-un tatâ,
Și calcâ din urmă'n urmâ
Par'câ sânt făcuți di-o mumâ.
(Tocilescu, p. 1262)

E camminano di pietra in pietra,
Come fossero di un solo padre;
E camminano uno dietro all'altro,
Come fossero di una sola madre.

Anche nella Moldavia, per i giovani che dovevano fare il servizio militare era necessario attraversare il Danubio, separarsi e andare lontano. In un canto di questa regione, una ragazza, senza esperienza in amore, vede dormire sotto una quercia un soldato e vuole andare a tenergli compagnia. La madre le consiglia di non andarci, perché quello non è un giovane da sposare:

. . . . . .
Vine-un ordin și se duce,
Când e dragostea mai dulce,
Și mi-l trece Dunărea,
La Constanța'n Dobrogea.
(FOM, I, 202/582)

Viene l'ordine ed egli va via,
Quando più dolce è l'amore,
E lo porta al di là del Danubio,
A Costanza in Dobrugia.

L'immagine si trova anche in un'altra variante della Valacchia:

. . . . . .
Vine ordin și ți-l ia,
Și ți-l trece Dunărea,
Șapte poște'n Dobrogea,
Și rămâi tot singurea!
(FOM, III, 40/314)

Viene l'ordine te lo porta via,
Al di là del Danubio,
Sette miglia in Dobrugia,
E sempre sola resta!

Un'altra ragazza, fatta furba dall'esperienza, dichiara solennemente che non amerà mai un fante:

Cât o fi și oi trăi,
Infanter n'oi mai iubi!
Infanteru-i om șiret,
Te lasă cu doru'n piept.
Când e dragostea mai dulce,
Vine poruncă și-l duce.
Și mi-l trece Dunărea,
Să păzească Constanța!
(FOM, III, 53/84)

Finché sarò e vivrò,
Fante non amerò!
Il fante è uomo furbo,
Ti abbandona con l'amore nel cuore.
Quando è più dolce l'amore,
Viene l'ordine e te lo porta via.
E lo porta al di là del Danubio,
A far la guardia a Costanza.

In un testo raccolto in Moldavia il giovane, prima della partenza per il servizio militare, prende commiato dalla sua bella in questi termini:

Rămâi tu, iubita mea,
Pe mine nu mă uita,
Că așa îmi scrie mie
Ca să merg la miliție,
Să fac armată departe,
Trei zile trenul mă poarte,
Cu vaporul jumătate,
Ah, Dunărea mă desparte,
Trenul scapără pe șină,
Pe mine mă înstrăină.
« Trenule, drum blăstămat,
De mândra m'ai strinat ».
(FM, I, 123/534)

Resta tu, mia cara,
E non mi dimenticare,
Perché così è il mio destino
Di andar militare,
Fare il militare lontano,
Per tre giorni mi porta il treno,
Con il vapore metà,
Oh, il Danubio mi separa (allontana).
Il treno scintilla sulle rotaie,
Mi porta lontano.
« O treno, strada maledetta,
Dalla mia cara m'hai allontanato ».

Altre volte le ragazze accompagnano i loro fidanzati che vanno a fare il militare fino alla riva del Danubio, come risulta da questo canto del Maramureș:

Sus pe malul Dunării
merg feciorii cu boii.
Da 'naintea boilor
mere mândra mândrelor
cu năframa albă'n mână,
cu suspini dela inimă,
c'o avut un draguț drag
l-a jurat Neamțu sub steag.
(T. Papahagi, Grai. 17/73)

Sulla riva del Danubio
Vanno i giovani con i buoi.
Ma davanti ai buoi
Va la bella fra le belle,
Con il fazzoletto bianco in mano,
E con sospiri dal profondo del cuore,
Chè ha avuto un caro amato
E il tedesco l'ha arruolato.

Altre volte il giovane che parte per il servizio militare si rivolge in termini più miti al Danubio e lo implora di non farlo passare in terra straniera. Lo stesso giovane si augura poi che l'acqua del Danubio diventi inchiostro per poterne raccogliere un calamaio e utilizzarlo per scrivere alla propria madre:

Dunărică, apă lină,
Nu mă trece'n țară striină,
Unde nu e dor și milă.
Dunăre, apă vioară,
Face-te-ai neagră cerneală
Și trestie penișoară,
Ca să-mi scriu d'o hârtioară
S'o trimit la maica'n țară,
. . . . . .
(FOM, II, 524/593)

Piccolo Danubio, acqua quieta,
Non passarmi in terra straniera,
Dove non c'è amore né pietà.
Danubio, acqua chiara,
Fatti nero inchiostro
E pennino la canna,
Perché io scriva una lettera
E la mandi a mia madre in patria,
. . . . . .



In un altro canto, sempre della Valacchia, il giovane, tolto dai suoi, viene portato quà e là:

. . . . . .
Să mă treacă Dunărea.
Dunărea-i lată și mare
Face-s'ar neagră cerneală,
Ca să pui în călimară
Și să scriu o hârtioară,
S'o trimeț la puica'n țară.
. . . . . .
(FOM, IV, 148/686-687)

. . . . . .
Per passarmi al di là del Danubio.
Il Danubio è largo e grande:
Che diventi inchiostro nero,
Per metterlo nel calamaio
E scrivere una lettera,
Da mandare alla bella in patria.
. . . . . .

Le immagini di queste due varianti sembrano voler trasformare il Danubio da elemento di separazione in elemento di unione.

Il lento scorrere del tempo sotto le armi e la rapida successione degli eventi, l'avvicinarsi dell'attacco e il passaggio del Danubio vengono rese in un monotono canto dell'Oltenia (Valacchia):

Acum ceasul bate unu,
S'aude bubuind tunu;
De-acum ceasul bate două,
S'aude de-o luptă nouă;
De-acum ceasul bate trei,
Până la Sfântul Andrei;
. . . . . .
De-acum ceasul bate zece,
Pe noi Dunărea ne trece;
. . . . . .
(FOM, III, 22/218-219)

Ora l'orologio batte l'una,
Si sente il rombo del cannone;
Ora l'orologio batte le due,
Si parla di un nuovo attacco;
Ora l'orologio batte le tre,
[E così] fino a Sant'Andrea;
. . . . . .
Ora l'orologio batte le dieci,
E ci fanno passare il Danubio...
. . . . . .

Lo stato d'animo dei prigionieri romeni (certamente della prima guerra mondiale), che vengono portati sul Danubio verso l'Ungheria, è chiaramente evidenziato nella seguente lirica:

Lungă-i, lată Dunărea,
Trece vaporul pe ea.
Vaporul nu e cu vaci
Ci-i cu prizoneri săraci,
Și-i duce în Ungaria,
De mâncare ce le-o da?
La trei zile-un sfert de pâine,
Nici măcar ca la un câine,

Lungo e largo è il Danubio,
Passa la nave su di esso.
La nave non è carica di mucche
Ma di poveri prigionieri,
E li porta in Ungheria,
Da mangiare cosa daranno loro?
Ogni tre giorni un quarto di pane,
Peggio che a un cane,

Neagră ca funinginea,
Amară ca chinina.
(FOM, III, 29/222)

Nero come la fuliggine,
Amaro come il chinino.

Un altro riflesso, molto più preciso, dello stato d'animo suscitato dalla guerra di al di là del Danubio, eccolo in un canto lirico di « cătănie și războiu » (soldati e guerra) dell'Oltenia, nel quale, per la crudeltà di tale guerra, si ferma preoccupata perfino la luna:

Foaie verde de cicoare,
Cât e pământul de mare,
Numai foc, potop și jale.
S'a oprit luna din cale
Și'ntreabă pe sfântul soare:
— Ce ne facem frățioare?
Clopotele tălăngesc,
Tobele mereu vuiesc,
Trâmbețele încep să sune,
Pe români să mi-i adune,
Să-i trimită'ndepărtare,
Peste Dunărea cea mare.
C'acolo de doi ani de zile
Numai plânset și suspine,
Căci războiul se'ntețește,
De nu se mai isprăvește.
(FOM, III, 24/219-220).

Foglia verde di cicoria,
Per tutta quanta la terra,
Solo fuoco, diluvio e tristezza.
Si è fermata la luna nel suo andare
E chiede al santo sole:
— Cosa facciamo, fratello?
Le campane suonano,
I tamburi vibrano,
Le trombe cominciano a squillare,
Per radunare i romeni,
E inviarli lontano,
Oltre il grande Danubio.
Perché là da due anni
Solo pianti e sospiri,
Ché la guerra s'accanisce,
E non finisce più.

Nei frammenti presentati finora il motivo della « înstrăinare » che implica il Danubio era legato ai giovani che fanno o devono fare il servizio militare o che devono partire per la guerra. Una buona parte di questi canti appartiene al Maramureș o alla Transilvania, regione che fino al 1918 era posseduta ora dall'Ungheria o dalla Turchia, ora dall'impero austro-ungarico. Di conseguenza anche i giovani romeni dovevano andare a fare il servizio militare fuori della Transilvania, in diverse città dell'impero. È facile dedurre quindi le ragioni e lo stato d'animo che hanno portato al sorgere di simili canti. In uno di questi canti troviamo notato un vero itinerario percorso da questi giovani:

. . . . . .
Și ne-am dus, mereu ne-am dus,
Pân'am dat de pustă 'n sus,
Până'n Pesta am ajuns!

E cammina, cammina,
Finché ci siamo imbattuti nella pusta,
Finché siamo giunti a Pesta!



In Pesta, 'n Ungaria,
Am trecut și Dunărea,
Și-am luat-o către Viena.
. . . . . .
(FT, IV, 1149/407)

A Pesta in Ungheria.
Abbiamo oltrepassato il Danubio,
Prendendo la strada per Vienna.
. . . . . .

Per quanto riguarda la presenza del motivo della « înstrăinare » legato al Danubio anche in canti di altre regioni, come per esempio la Valacchia e la Moldavia, si può presupporre che andare a fare il militare oltre il Danubio, in Dobrugia, significava ugualmente allontanarsi molto dai propri cari e dal proprio paese. Sarebbe eccessivo attribuire a questi canti il carattere di documenti storici: tuttavia essi riflettono certamente realtà sociali e momenti drammatici della vita delle popolazioni nelle rispettive regioni.

Non sempre è possibile una determinazione temporale degli eventi; talvolta però il canto stesso fornisce elementi per una approssimativa collocazione nel tempo, come è il caso del riferimento al treno nel seguente canto:

Și-am zis verde pai săcară,
A sosit trenul în țară.
N'a sosit ca să mai steie,
Și-a sosit ca să mă ieie.
Și m'a dus din gară 'n gară,
Pân m'a dus din țar'afară,
Pân la malul Dunării,
Unde-i apa tulburii (sic),
Tulbure și spumegată
Și cu sânge amestecată,
. . . . . .
(FM, 40/488)

Filo verde di segala,
È arrivato il treno.
Non è arrivato per fermarsi,
Ma è arrivato per portarmi via,
Di stazione in stazione,
M'ha portato fuori della patria
Fin sulla riva del Danubio,
Dove l'acqua è torbida,
Torbida e spumeggiante
E mescolata con sangue.
. . . . . .

Anche in un altro canto della Valacchia il treno porta il giovane lontano dal paese, fino al di là del Danubio:

. . . . . .
N'a sosit ca să mai stea,
Și-a sosit ca să mă ia,
Să mă ducă ici, colea,
Să mă treacă Dunărea.
. . . . . .
(FOM, IV, 148/686-687).

Non è arrivato per restare,
Ma è arrivato per portarmi via,
Di portarmi qua e là.
E passarmi al di là del Danubio.
. . . . . .

Il motivo della « înstrăinare», della separazione o/e del reincontro, coinvolge anche altre persone o momenti e non solo i giovani che partono per il servizio militare. Vi sono uomini che per diversi motivi hanno dovuto abbandonare il proprio paese e vivere fra gli stranieri; ovunque essi si trovino sentiranno la nostalgia dei propri cari, dei luoghi natali e delle abitudini di vita con le proprie tradizioni e costumanze. La vita senza riposo e senza soddisfazioni in paese straniero porta ad uno stato d'animo disperato e ad una voglia di ritornare al più presto presso le persone care. Tale sentimento è ben reso in un canto d'amore dalla Transilvania:

| | |
|---|---|
| ..... | ..... |
| Vino, dragă turturea, | Vieni, cara tortorella, |
| De-mi arată calea mea. | A mostrarmi la mia strada. |
| Să pociu trece Dunărea | Sicché io possa passare il Danubio |
| La sărmana mândruța, | Andar dalla mia povera amata, |
| Să mă mai iubesc cu ea! | Ed amarmi ancora con lei! |

(Iarnik-Bârseanu, CCLXXXIX/131)

Simile stato d'animo, determinato dalla nostalgia delle sorelle di oltre il Danubio, e lo stesso desiderio di rivederle, sono espressi in una « doina» raccolta presso i Romeni della regione del Negotino (Jugoslavia):

| | |
|---|---|
| Dunărică, apă lină, | Piccolo Danubio, acqua quieta, |
| Numai cu păcate plină, | Pieno solo di peccati, |
| Săcați-ar izvoarele, | Che ti s'inaridiscano le sorgenti, |
| Să trec cu picioarele, | Che io passi a piedi, |
| Să-mi văd surioale; | A vedere le mie sorelle; ... |
| ..... | |

(Sandu Timoc, 188/384)

Altre volte il poeta anonimo si rivolge al Danubio e lo esorta a non portarlo in paese straniero, dove non c'è nessuno che possa avere pietà di lui:

| | |
|---|---|
| Dunăre, apă lină, | Danubio, acqua quieta, |
| Floare din grădină, | Fiore di giardino, |
| Nu mă trece 'n țară străină, | Non portarmi in terra straniera, |
| Floare din grădină. | Fiore di giardino, |
| Că n'am pe nima cu milă, | Ché nessuno ha pietà di me, |
| Floare din grădină, | Fiore di giardino, |



| | |
|---|---|
| Că pe cine aș fi avut | Chi avrebbe avuto pietà di me |
| Floare s'au făcut; | Si è fatto fiore; |
| ..... | |

(A. M. Marienescu, pp. 626-627)

Il passaggio del Danubio, sia per costrizione quale soldato, sia di propria volontà, è a volte di malaugurio, perché chi lo passa potrà dimenticarsi di tutti, come in questa « doina», raccolta presso i romeni della regione di Vidin (Bulgaria):

| | |
|---|---|
| Foaie verde, foaie lată, | Foglia verde, foglia larga, |
| Trecui Dunărea deodată, | Passai il Danubio all'improvviso, |
| Uitai mumă, uitai tată. | Dimenticai la madre, dimenticai il padre, |
| O trecui de două ori, | Lo passai due volte, |
| Uitai frați, uitai surori. | Dimenticai fratelli, dimenticai sorelle. |
| O trecui și de trei ori, | Lo passai la terza volta, |
| Uitai grădina cu flori. | Dimenticai il giardino coi fiori. |
| ..... | |

(Sandu Timoc, 189/384)

Volendo definire con precisione, in base al materiale presentato finora, la funzione del Danubio nello sviluppo dell'azione, appare dunque ovvio poter affermare che il Danubio si presenta come fattore quasi esclusivo di separazione, di allontanamento dei giovani dai luoghi natali [22]. La sua collocazione è quindi malefica nella lirica popolare romena. Tuttavia, bisogna rilevare il fatto che l'atteggiamento dei soggetti interessati o coinvolti nello sviluppo dell'azione di « înstrăinare» si inquadra in uno schema binario: *a*) i soggetti assumono un atteggiamento critico (vedi le immagini: *Danubio, acqua belva, acqua torbida*, ecc.); *b*) i soggetti assumono un atteggiamento neutro (o addirittura benevolo) coscienti che il Danubio non è altro che una specie di esecutore involontario del compimento di un destino: (vedi le immagini: *Danubio, acqua quieta, acqua chiara*, ecc.).

* * *

[22] L'altra ipostasi del Danubio, che partecipa o viene invocata ad agevolare il ritorno di coloro che sono lontani dal paese o dai propri cari, appare molto raro nelle raccolte che abbiamo consultato. (Vedi sopra: Iarnik-Bârseanu, CCLXXXIX/131).

Dopo aver analizzato il contenuto e la diffusione del motivo del Danubio come elemento di « înstrăinare» (separazione o/e reincontro) accenniamo a qualche considerazione di ordine stilistico.

Per quel che riguarda le indicazioni del poeta popolare al riguardo, esse sono di solito sommarie: le immagini soffrono di una certa stereotipia, condizionata dalla presenza di alcuni epiteti ornamentali fissi. Giustamente L. Renzi sostiene: « Tale epiteto ornamentale presenta una qualità stabile della persona o della cosa a cui si riferisce, senza rapporto con il contesto narrativo» [23].

Il Danubio è « *apă lină*» (FOM V, 256/449), « *apă fiară*» (FOM I, 192/100) « *apă vioară*» [24] (FOM VI, 246/324). Alcune di queste immagini sono comuni anche ad altri fiumi, e ciò conferma quanto si è detto prima nei riguardi dell'epiteto ornamentale:

*Prutule*, a p ă v i o a r ă,
*Face-te-ai neagră cerneală*, (Nic. Densușianu, 45/204)

Altre immagini del Danubio: « apă *lină* și *blajină*» (Nic. Densușianu, 18/198), « apă *tulbure* și *spumegată*» (FM I, 40/488); in tutti e due gli esempi l'epiteto — espresso mediante un aggettivo che accompagna il sostantivo — è duplice: « *apă lină, floare din grădină*» (Marienescu, 626), « *cățea bătrână*» (vecchio cane) (Nic. Densușianu, 18/198). In questi due esempi il nome del Danubio, usato quale epiteto, ha funzione di metafora [25]. Relativamente più spesso si incontra l'immagine: « *Pe luciul Dunării*» (BPR II, 46/86), soprattutto nella ballata, così come vedremo nella seconda parte del nostro studio.

Le più riuscite creazioni liriche che si inquadrano nel tema annunciato all'inizio di questa ricerca ci appaiono essere le seguenti:

| | |
|---|---|
| Singur în țară striină | Solo in terra straniera |
| Unde nu e dor și milă. | Dove non c'è amore e pietà. |
| Fie pâinea cât de bună, | Per quanto buono possa essere il pane |
| Se chiamă'n țară striină; | Ha sempre nome straniero; |
| La pământu nostru bine, | Meglio nel nostro paese |
| Că bem vin și mâncăm pâine | Che beviamo vino e mangiamo pane |

[23] *Op. cit.*, p. 54.

[24] Dal latino vivus da cui il diminutivo vivula con il significato di chiaro, limpido, cristallino.

[25] L. Renzi, *op. cit.*, p. 61.



| | |
|---|---|
| Și trăim în fericire. | E viviamo felici. |
| Verde frunză d'o lalea, | Verde foglia di tulipano, |
| Tot mai bine'n țara mea, | Sempre meglio al mio paese, |
| Fie pâinea cât de rea, | Per quanto cattivo possa essere il pane, |
| Să mănânc mălai de mei | Mangiare pane di miglio |
| Să fiu cu vecinii mei. | Stare coi miei vicini |
| ..... | ..... |
| Dunăre, Dunăre, | Danubio, Danubio, |
| Drum fără pulbere | Strada senza polvere |
| Și făr de făgaș, | E senza orme, |
| Rău mă'nstriinași. | Molto mi hai « estraniato ». |

(FOM, II, 528/595-596)

Riscontrando in alcuni di questi versi una somiglianza con il noto *Cântec al străinătății* del poeta G. Crețeanu (1829-1887), oggi dimenticato, fermeremo la nostra attenzione sugli ultimi versi del brano, che contengono una delle più frequenti e felici immagini del Danubio. La sua struttura è complessa.

La prima sequenza è costituita dalla ripetizione della parola *Dunăre*, che in quanto procedimento stilistico può essere inquadrata in uno schema formulistico di invocazione espresso mediante il nome proprio — vocativo trisillabico — ripetuto due volte (« un senario») *Dunăre, Dunăre*. La seconda sequenza contiene un epiteto che dal punto di vista del contenuto rappresenta « un'apposizione d'un nome inteso in senso proprio» [26]: « *drum fără pulbere*»: nello stesso tempo essa può essere interpretata anche come una metafora. Nella terza sequenza viene aggiunta un'altra determinazione al sostantivo *drum*: *fără făgaș*. Infine la quarta sequenza sviluppa un epiteto formato da un'intera proposizione — costruzione alquanto rara nella poesia popolare romena: *rău mă'instriinași*.

Il secondo canto lirico ha una struttura tripartita:

| | |
|---|---|
| Foaie verde bob orez, | Foglia verde chicco di riso, |
| Ieși, mândruță, de mă vezi, | Esci, cara, a vedermi, |
| Până sânt grânele verzi. | Finché son verdi i seminati. |
| Că dacă s'or secera, | Ché quando verranno mietuti, |
| Vine ordin și mă ia, | Viene l'ordine e mi porta via, |
| Și mă trece Dunărea. | E mi porta oltre il Danubio. |
| Dunărea e țară ra, | Il Danubio è paese cattivo, |

[26] *Ibidem*, p. 61.

| | |
|---|---|
| Nu e iarbă, nu e grâu, | Non c'è erba, non c'è grano |
| Numai sânge până'n brâu. | Solo sangue fino alla cintura. |
| Nu e grâu, nu e secară, | Non c'è grano, non c'è segala, |
| Numai sânge până'n scară. | Solo sangue fino alla staffa. |

(FOM III, 91/656)

La nota formula introduttiva *foaie verde*, accompagnata dalla determinazione *bob orez*, è associata ad una invocazione rivolta all'amata, espressa con l'aiuto di un imperativo: *ieși, mândruță, de mă vezi*, con indicazione approssimativa dell'asse del tempo: *până sânt grânele verzi*.

La seconda parte contiene la motivazione della limitazione del fattore tempo:

| | |
|---|---|
| Că dacă s'or secera, | Ché quando verranno mietuti |
| Vine ordin și mă ia, | Viene l'ordine e mi porta via, |
| Și mă trece Dunărea. | E mi porta oltre il Danubio. |

La seconda parte, che ci interessa più da vicino, ci offre un'ipostasi inedita del Danubio: *Dunărea e țară ra(rea)*, metafora che contiene un epiteto generico, *ra*. Anche in questo caso segue una motivazione, la quale però — tranne la seconda parte — non è formalizzata grammaticalmente a causa della mancanza della congiunzione subordinata causale *că*:

*Nu e iarbă, nu e grâu, ecc.*

Il procedimento usato è quello dell'antitesi. Agli elementi attesi, familiari al contadino chiamato sotto le armi, componenti del suo universo nativo — (iarbă/grâu; grâu/secară) — viene contrapposta l'immagine del sangue che arriva fino alla cintura o fino alla staffa. A sua volta l'antitesi rappresenta in questo caso un parallelismo complesso, realizzato « mediante una disposizione alternata di due diversi schemi di parallelismo» [27], che indicheremo attraverso i simboli A e B:

A N u e i a r b ă, *nu e grâu,*
B N u m a i s â n g e *până'n brâu*
A N u e g r â u, *nu e secară,*
B N u m a i s â n g e *până'n scară.*

[27] *Ibidem*, p. 49.



L'impressione di struttura poetica complessa viene rafforzata anche dal parallelismo grammaticale con elementi lessicali ritornanti, caratteristico del verso A: N u e *iarbă*, n u e *grâu*.

Infine, il terzo canto lirico incluso nella tematica della « înstrănare», meritevole di una meno sommaria analisi stilistica, è il seguente:

| | |
|---|---|
| Lung e drumul Dunărei, | Lunga è la strada del Danubio, |
| dar mai lung dorul mândrei; | ma ancora più lungo l'amore dell'amata; |
| drumul Dunărei se gată, | la strada del Danubio finisce, |
| dorul mândrei niciodată. | l'amore dell'amata mai. |
| Dunărea o'nghite marea, | Il mare inghiottisce il Danubio, |
| pe mine m'omoară jalea. | La tristezza uccide me. |

(T. Papahagi, liric. pop. 74)

Anche in questo caso si tratta di un enunciato complesso. Dal punto di vista grammaticale registriamo l'esistenza di tre fasi, ognuna composta da due elementi, corrispondenti a sei versi, strutturati in funzione di due comparazioni: quella tra la strada del Danubio e l'amore della bella e quella tra il Danubio e il poeta popolare, rappresentato in prima persona quale partecipante diretto all'azione in qualità di innamorato. La poesia è costruita con l'aiuto di un sottile gioco di somiglianze e di differenze espresse antiteticamente:

*a*) la strada del Danubio è lunga (1° verso), il « dor» (amore, nostalgia) dell'amata è lungo (2° verso) — somiglianza —, ma è p i ù l u n g o di quello del Danubio — quindi differenza —;

*b*) la strada del Danubio finisce (3° verso), il « dor» dell'amata non finisce mai (4° verso) — quindi differenza —. È da sottolineare in questa sequenza l'ultima immagine, quella del « dor» dell'amata, il quale, non finendo mai, è INFINITO. L'antitesi guadagna in espressività per la mancanza del verbo del 4° verso.

L'ultima sequenza — di notevole forza suggestiva anche se poeticamente meno realizzata — contiene una possibile ambiguità poetica. Infatti può essere interpretata in due modi diversi:

1. così come il Danubio viene inghiottito dal mare (verso 5°), me — dice il poeta — uccide la tristezza (verso 6°) — quindi, una somiglianza —;

2. la metafora del Danubio inghiottito dal mare può rappresentare anche una simbiosi, una fusione organica degli elementi, un

simbolo dell'amore realizzato, mentre il poeta popolare — l'innamorato — viene « ucciso dalla tristezza ». In questo caso appare evidente la differenza tra il Danubio e il poeta [28].

* * *

Abbiamo segnalato, nella prima parte di quest'indagine, alcuni aspetti essenziali di uno dei motivi più frequenti che coinvolgono il Danubio: gli spunti stilistici confermano la complessità del tema. Ci proponiamo di analizzare, nella prossima seconda parte del lavoro, gli altri motivi e riflessi.

Teodoro Onciulescu

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA


Alecsandri — Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale Românilor*, Sibiu 1914.

Amzulescu — Al. I. Amzulescu, *Cântece bătrânești*. Ediții critice de folclor-genuri, București 1974.

Bibicescu — I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*. Ediție îngrijită de Maria Croicu. Prefață de I. C. Chițimia, București, Editura Minerva, 1970.

I. Bîrlea — Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Iordan Dotcu cu un cuvânt înainte de Mihai Pop [București], EPL 1968, 2 voll.

B. P. R. — *Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, București 1964, 3 voll.

Burada — Teodor Burada, *O călătorie în Dobrogea*. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, [București], Editura tineretului, 1962.

Nic. Densușianu — Nic. Densușianu, *Vechi cântece și tradiții populare românești*. Texte poetice din răspunsurile la « Chestionarul istoric » (1893-1897). (Text ales și stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici și glosar de I. Oprișan), București 1975.

FOM — *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite. București 1967-1975, 6 voll.


[28] Se inquadriamo la poesia analizzata nella tipologia *Drumul dorului care è lung* (la strada dell'amore che è lunga), « motivo resistente nel suo fondo e nella sua forma, con una larga area geografica ». (T. Papahagi, *P. liric. pop.*, p. 73) e la confrontiamo con le varianti citate dallo stesso T. Papahagi (pp. 73-76) e soprattutto con quella della p. 76 pare più probabile la prima delle due interpretazioni da noi proposte per l'ultima sequenza.




FM — *Folclor din Moldova*. Texte alese din colecții inedite. București, EPL, 1969-1972 3 voll.

Friedwagner — Dr. Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina. I Liebeslieder*, Konrad Triltsch Verlag Würzburg, 1940.

FT — *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecții inedite, IV volume. Ediție îngrijită și prefață de Dumitru Lazăr cu un cuvânt înainte de Mihai Pop, [București], EPL, 1969.

Gr. N — I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranția, *Graiul nostru*, București, I (1906) - II (1908).

Iarnik-Bârseanu — *Doine și strigături din Ardeal* date la iveală de Dr. Ioan Urban Iarnik și Andrei Bârseanu, București 1885.

Marienescu — Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*. Ediție îngrijită de Eugen Blăjan. Prefață de Ovidiu Bîrlea, [București], Editura Minerva, 1971.

Oarcea — Vasile Oarcea, *Poezii populare din Tara Zarandului*, București 1972.

M. Pompiliu — Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară*. Versuri originale și tălmăciri. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea. [București] EPL, 1967.

T. Papahagi P. liric. pop. — Tache Papahagi, *Poesia lirică populară* [București] EPL, 1967.

Dumitru Pop — Folcloristica Maramureșului, București, Editura Minerva, 1970.

Sandu Timoc — Cristea Sandu Timoc, Cântece bătrânești și doine, București 1967.

# LA ESTRUCTURA DIDÁCTICA DEL « ANFITRIÓN» DE FERNÁN PÉREZ DE OLIVA

« Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de hercules o comedia de amphitrion en español cõpuesto por fernan perez de oliua ... es en 4º y diomelo el mesmo autor en seuilla a 27 de nouiẽbre de 1525». El registro es de Fernando Colón, y es la primera noticia que tenemos del *Anfitrión* de Pérez de Oliva, publicado sin lugar ni fecha [1]. Trátase de una de las primera ediciones castellanas de Plauto, quien con Terencio había de dar ley a la comedia española [2]. Pero no es una traducción propiamente dicha. Sobre este punto, problematizado muy bien por Theodore S. Beardsley [3], los críticos han sido unánimes: « No se propuso hacer una traducción literal, por cuya razón se atrevió a introducir algunas alteraciones, no siempre felices, en el texto latino ... los defectos señalados ... por Moratín y otros críticos de juicio severísimo están compensados por las bellezas de su estilo ...» (M. Menéndez Pelayo) [4]; « La comedia, en suma, podría tenerse por otra [y no de Plauto] si no subsistieran

---

[1] Archer M. Huntington, *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, edición facsímil (New York, 1905), núm. 4148.

[2] El primer traductor del *Anfitrión* en castellano fue Francisco López de Villalobos. Dos ediciones suyas salieron a luz antes de la fecha recordada por Colón: ¿Salamanca?, 1515, y Alcalá, 1517. Hay una completa discusión bibliográfica de la traducción de Villalobos en Theodore S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed Between* 1482 *and* 1699 (Pittsburgh, 1970), pp. 4 y 29. Acerca de la influencia de Plauto en el teatro clásico español, véase Raymond Leonard Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega* (New York, 1944); Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, 1965), *passim*.

[3] Ob cit., pp. 31-32.

[4] *Biblioteca de traductores españoles*, vol. 4 en *Obras completas*, edición nacional, XLVII (Santander, 1952-53), 72-73.

el argumento y las peripecias, intactos en sí: pues las variantes, con ser grandes y notorias, son externas ... Su objeto [de Oliva] era probar que la alta forma ... podía vivir sin perder dignidad en castellano» (P. Henríquez Ureña) [5]; « A free translation of the *Amphitruo* ... made by Hernán Pérez de Oliva ... does not deserve the harsh criticism that has been made by Moratín and some other literary historians. Oliva introduces many changes ... as a consequence of which the dramatic art of Plautus is replaced by Oliva's rhetoric» (J. P. W. Crawford) [6]; « Oliva confesses to being merely an adaptor, and his respect for antiquity does not make him shy of improving on occasion ... his aim as a writer was first and foremost to prove demonstrably that ... Spanish was deserving of infinitely higher esteem than that accorded to it by the *latinizantes* of the time» (Wm. Atkinson) [7]. De haberse tomado el maestro Oliva tantas libertades con el texto plautino, pero sin desacordarse completamente de él [8], Beardsley concluye que su obra debe situarse en esa nebulosa zona entre la traducción libre y la imitación, pero cree muy significativo para esta cuestión el que Oliva encabezara su texto con la siguiente advertencia: « Comedia de Amphitrión ... argumento de la latina de Plauto».

Alteraciones infelices, bellezas de estilo, variantes externas, retórica, adaptación: éstos son los rasgos distintivos del *Anfitrión* de

[5] *Plenitud de España: Estudios de historia de la cultura*, segunda edición aumentada (Buenos Aires, 1945), pp. 69 y 74.

[6] *Spanish Drama before Lope de Vega* (Philadelphia, 1937), p. 125.

[7] « Hernán Pérez de Oliva. Teatro », *Revue Hispanique*, LXIX (1927), 521.

[8] En la ob. cit., p. 69, Henríquez Ureña resume las diferencias entre Plauto y Pérez de Oliva: « De Plauto sólo quedan allí el asunto y las líneas generales del desarrollo. Desaparece la división en cinco actos, y la comedia pasa a la forma indivisa; no subsiste la unidad de tiempo: con intervalo de sólo tres escenas, se pasa de un día a otro. Desaparece el chispeante prólogo de Mercurio; desaparecen los monólogos aislados, aunque no los que se pronuncian sin advertir la presencia de otros personajes, ni los apartes; las situaciones que en Plauto constituyen el acto quinto se transforman totalmente; se añade, al comenzar la obra, la llegada de júpiter fingiéndose Anfitrión; y todas las escenas varían, abreviándose las más. Quedan suprimidos dos personajes: las fámulas Bromia y Tésala; en cambio aparece Naucrates, mencionado incidentalmente por Plauto. Apenas hay pasaje largo en que se haya seguido a la letra el original ».



Pérez de Oliva. Y mientras se sirven para explicar la diacronía de la obra, como se ha hecho sin excepción, también son los elementos constitutivos que pueden esclarecer su sincronía, y hace falta verlos como tal para comprender lo significativo de su forma. Desde luego, la embarazosa estructuración y general pobreza dramática del *Anfitrión* oliveño frente al de Plauto son innegables. Pero estas « tachas», creo, responden no a la inmadurez de Oliva cuando escribió el suyo — su sobrino y editor Ambrosio de Morales afirma que el *Anfitrión* fue una obra juvenil, compuesta como ejercicio cuando su tío estudiaba en el extranjero [9] —, sino que reflejan la concepción de una intencionada forma significativa que tenía poco o nada que ver con la prodigiosa teatralidad plautina.

Oliva declara su propósito inequívocamente: sería una obra didáctica, una « Muestra de la lengua castellana» escrita para dar en breve espacio y en su propio idioma ejemplos del buen uso del lenguaje en una serie de situaciones muy variadas. La antigua comedia romana convenía muy bien para ello, « por que las comedias antes escritas fueron fuentes dela eloquencia de Marco Tulio, ... [y] porque el estilo de dezir en comedia es tan diuerso como son los mouimientos delos hombres. A vezes va tibio, y a vezes con heruor; vnas con odio, y otras con amor; graue algunas vezes, y otras vezes gracioso; vnas vezes como historia, otras como razonamiento, y otras vezes es habla familiar» [10]. Además, con su composición esperaba despertar en sus lectores jóvenes un amor de las letras, como dice en la dedicatoria a su sobrino Agustín de Morales, que por entonces tenía diez o doce años: « Y aquesto hare no en cosas muy graues, que tu ingenio sobrepugen o fatiguen, sino en cosas claras de entender, avn que no seran faciles de imitar; las quales te seran suaues leyendo, y notando prouechosas» (p. 526).

En vista de tales declaraciones, no cuesta mucho comprender el motivo por la apresurada y a veces forzada secuencia de peripecias y coloquios que constituyen la obra. La *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules* es en realidad una antología de

[9] *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba* ... (Córdoba, 1586), fol. 151r.

[10] Todas las citas textuales remiten a la edición de William Atkinson, citada en la nota 7.

decoro lingüístico. Presenta en rápida sucesión una diversidad de situaciones, tipos y temples racionales y patéticos, cada uno articulado al tenor expresivo más propio. Este interés antológico, cuyo didacticismo es explícito en más de una ocasión en el curso de la obra, es tan dominante que relega a segundo plano toda pretensión de traducción fiel y verosimilitud dramática. Bastaría no más que una ojeada de las primeras tres escenas para apreciar esto, porque ahí están ensamblados casi todos los modos de decir que Oliva alistó en su dedicatoria.

La Escena I se abre con un breve razonamiento por Alcumena, y al manifestarse Júpiter, quien finge ser su marido Anfitrión, el lenguaje se vuelve familiar, retóricamente familiar, eso sí, pero familiar de todos modos. Después de una breve intromisión por Mercurio, la Escena II comienza en una nota graciosa para fijar el carácter de Sosia desde el momento de su primera aparición. Sigue luego una relación muy puntual de la guerra con los teleboas. Tras esto hay un encuentro burlesco con Sosia y Mercurio, que es invención de Oliva y probablemente la secuencia más lograda de la obra. La Escena III trata la partida del amante embaucador de Alcumena, Júpiter. Como se trataba de sus primeros amoríos después de una larga ausencia, sería de esperar que fuese ocasión de tiernos coloquios. Pero no, se cae en puro ensayo acerca de la milicia y la filosofía de las armas. Analizar el desarrollo antológico del *Anfitrión* en detalle sería seguir resumiendo y citándolo todo. Mas para ver en términos específicos cómo Pérez de Oliva realizó su « muestra de la lengua castellana», pongo por caso sus modelos para la narración, porque en éstos se ven casi todos los matices de la *narratio*, es decir, cómo aprovecharse del buen uso del lenguaje para contar una historia [11].

* * *

[11] Para una amplia y completa discusión de la *narratio*, véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*: *Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesco, vol. I (Madrid, 1966-1968), 260-297, al que hemos de referirnos con frecuencia.



Antes de entrar en nuestro análisis propio, conviene discutir la *narratio* brevemente porque se aprecie mejor cómo Oliva manejó los varios términos hábiles que la teoría retórica le proporcionaba.

La retórica clásica distinguió dentro de los géneros narrativos tres especies de narración cuando se trataba de cosas y procesos. Estas especies, que son la fábula, la historia, y el argumento, se determinaban según su grado de realidad, determinado a su vez mediante las cualidades verdaderas y verosímiles de la narración. De ellas, la fábula ni era verdadera ni verosímil; la historia era verdadera, y en su realización literaria, verosímil; y el argumento no era verdadero, pero sí verosímil [12]. Como veremos, en el *Anfitrión* Oliva comprendió todo este sistema y logró exponerlo cumplida y cabalmente.

La primera narración que se encuentra en el *Anfitrión* es la *historia vera* de la guerra con los teleboas puesta en boca de Sosia (pp. 533-535). Como para subrayar el propósito docente del pasaje, comienza su relación reflejando sobre cómo ha de contarla con el mayor efecto. Puesto que no fue testigo ocular de la acción, tendrá que narrar la historia en orden y con muchos detalles para que parezca verdadera y verosímil: « Agora quiero pensar en que manera contare las cosas dela batalla, quando con Alcumena me vea; porque tener mal pensado el mensage haze al hombre desuariar. Principalmente pues tengo de contar muchas cosas por vistas, delas quales ninguna vi; porque cosas de guerra y de peligro segun mi natura yo no podria ver, sino touiese ojos en el colodrillo». Luego recuenta los acontecimientos de la batalla entre Anfitrión y Pterelao por su orden. Da primero las circunstancias de la guerra; luego, los preparativos para la batalla; y finalmente, la disposición y los movimientos de los ejércitos. Mercurio, escuchándolo a escondidas, en un verbo verifica la puntualidad de lo dicho.

[12] *Ibid.*, I, 263. Porque puede ser esclarecedora para los casos que vamos a citar, conviene recurrir a la autoridad aducida al respecto por Lausberg. « id quod in negotiorum expositione positum est tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum ... fabula est quae neque veras neque verisimiles continet res, ut eae sunt quae tragoedis traditae sunt; historia es gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota; argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumentum comoediarum ... », *C. Herennium de ratione dicendi*, 1, 8, 13.

Confirmada la veracidad de la historia, entonces Sosia termina narrando las consecuencias de la guerra. Su narración es un buen modelo que imitar, porque mientras es concisa y ordenadamente dispuesta, evoca los detalles y efectos de la batalla, de modo que el oyente quede satisfecho con el relato y propiciamente dispuesto a la *opinio* que Sosia pronuncia a continuación [13]:

« Pero comigo pienso, pues las bestias tanto por mas aborrescibles y fieras las tenemos quanto son mas deseosas dela sangre humana, ¿porque son loados los hombres que les parecen, digo, estos guerreros, cuya gloria consiste enla muerte y miseria de otros? Quando el mundo era mejor, eran exaltados los hombres que ampliauan el genero humano y hazian de si buen fruto; y estos agora ganan honrra por talar lo que esta sembrado. Creo que este honor tambien lo tienen tiranizado, como lo demas que poseen. Por esto so yo dado ala mansedumbre, que de mejor gana sufrire diez injurias que no vn golpe; que ala fin las injurias se deshazen conel tiempo, y del golpe queda señal. Y conesto ando mas seguro que no esos imprudentes que, proueyendo con armas y amenazas a su seguridad, buscan su peligro. Este es mi consejo. Agora quiero yr a hazer el mensaje ».

La añadidura parecerá forzada y, por su gravedad, muy fuera de carácter para el gracioso Sosia, pero no lo es si la secuencia se considera en sí, como un artículo de antología. Sigue a la letra el patrón prescrito por la retórica: una narración concisa y afectiva, seguida de una opinión redondeada por un resonante período ciceroniano que evoque una decisión o juicio en favor del hablante (e. g., « Y conesto ando mas seguro que no esos imprudentes que, proueyendo con armas y amenazas a su seguridad, buscan su peligro»).

Más adelante, en la Escena V (p. 557), se presenta una *percusio* de la misma historia [14], y otra vez el didacticismo de la narración es explícito. El Anfitrión verdadero, vuelto por fin a su casa, se espanta de que su mujer ya esté enterada de su victoria sobre los teleboas y demanda que ella se la explique, a lo cual Alcumena le cifra la relación pronunciada por Sosia en la Escena II:

« Amph. — ¿Y tu sabes las nueuas de mi victoria?
Alcu. — Selas por cierto, y avn de tal manera que no las he puesto enel

[13] *Ibid.*, I, 286-288.
[14] *Ibid.*, I, 270-271.



peligro de oluidar las, sino enel mejor lugar de mis pensamientos, do toda mi vida estaran como jardin de mi anima, do se retrayga a tomar plazer.

Amph. — Pues di, ¿de que manera ha sido mi victoria?

Alcu. — *Hare como los niños, que dan cuenta a sus maestros delo que les mostraron.* El primer acometimiento que feziste alos enemigos fue con paz; y porque este no valio fue el segundo con guerra. Tuuiste enemigos fuertes, que no dexaron de pelear sino muertos, quales eran menester para mostrar se tu virtud. La gente de cauallo que por vn lado acometio acabo de vencer. Tu mataste al rey Ptherela de vn golpe de lança; y esta es su taça, que por tu virtud fue dada ati primero, y despues ami. »

(Enfasis mío).

Un poco antes en la misma escena (pp. 553-556) se verifica otra especie narrativa, el argumento, que es llamado sucesivamente por Sosia y Anfitrión « historia marauillosa» y « hablilla». Trátase de una graciosa historia intercalada que sirve como pasatiempo mientras Alcumena va por la taza que Júpiter le había regalado: un señor noble se había enloquecido y, creyéndose muerto, rehuía de toda comida, por lo cual se moría de veras. Su decidida abstinencia por fin se venció por una treta de su sobrino, quien, fingiéndose muerto, durante el velatorio se levantó del féretro, sacó una suntuosa comida y dijo a su tío, que lo miraba atónito: « Bien paresce, mi tio, que eres nueuo entre los muertos, pues lo mas comun de sus costumbres no sabes. El no comer enla vida tiene por remedio la muerte; mas quien no come despues de muerto no tiene otro remedio sino sufrir la hambre». La divertida lógica convence al loco, y el cuento termina así: « luego que començo a comer se tuuo por engañado en su ymaginacion, y assi poco a poco el mancebo lo reduxo alos vsos dela vida».

Los comentaristas han visto esta historieta como una de las mayores imperfecciones de la obra porque atenta contra todo sentido de verosimilitud y proporción dramáticas. Atkinson, por ejemplo, la juzgó como excesivamente prolija [15]. Pero visto desde el punto de mira antológico, es evidente que el cuento es sumamente verosímil en términos de la ficción narrativa. Porque la relación se desarrolla en el grado medio de directriz [16], los coloquios del loco y sus

[15] William Atkinson, « Hernán Pérez de Oliva: A Biographical and Critical Study », *Revue Hispanique*, LXXI (1927), 402.

[16] Acerca de los varios grados de directriz, véase Lausberg, ob. cit., II, 454-456.

parientes verifican al punto la novelesca situación planteada por el narrador, a la vez que contribuyen una dimensión psicológica que hace creíbles a los personajes sin el apoyo de comentarios que abusen de la concisión formal. De modo que la historieta de Sosia, no obstante su embarazosa colocación en la obra, se ofrece como un buen ejemplo del argumento claro, breve y creíble, del todo digno de imitación [17].

En la conclusión del *Anfitrión* (p. 582) se presenta una fábula, que consta la tercera especie narrativa. Se recordará que la fábula ni es verdadera ni verosímil, de manera que el narrador es libre para emplear lo maravilloso y lo ilógico en su relato con tal que éstos a lo menos parezcan verosímiles y estén al servicio del objeto nuclear de la fábula, que es la acción [18]. En este caso, la acción referida es lo visto por Naucrates en la casa de Anfitrión. El maravilloso suceso del nacimiento de Hércules es narrado con lenguaje y sintaxis sucintos y directos. Naucrates cuenta que vio :

« Parir Alcumena dos hijos, y en su parto temblar y resplandescer toda la casa. Y nascido el primero oymos vna boz clara de no se quien, que nos dezia : Jupiter es el padre del que es nascido. Nascera otro luego, que sera de Amphitrion. El vno manifestara su padre enel gesto, y el otro enla virtud. Con esta boz todos quedamos espantados. Y nascido el otro los pusieron ambos enlas cunas ; y dos culebras acometieron al que es hijo de Jupiter, mas asidas con dos manos el niño dio señal de quien era, apretandolas hasta que muertas las dexo. »

Como recurso narrativo, el efecto de esta derechura semántica y sintáctica es doble. De una parte, hace destacarse lo fantástico de la acción misma ; de otra, facilita la cognición de la sucesión de acontecimientos, porque el lector no tiene que detenerse para considerar ningún recurso estilístico especial, como un tropo metafórico o una figura sintáctica. El problema de inverosimilitud está despe-

[17] Véase *ibid.*, I, 266-267.

[18] Como Lausberg ha observado, el precepto de la verosimilitud en la fábula constituye en sí una paradoja, pero el poeta puede hacer que la realidad de lo que parece inverosímil no repugne a la verosimilitud con no más que una expresión de su propio asombro. Además, es de recordar que la verosimilitud poética no es tan estricta como la verosimilitud retórica. *Ibid.*, II, 459.



dido por las expresiones de asombro inmediatamente antes y después de la fábula :

« Amph. — . . . Naucrates torna de casa ; veamos con que milagro.

Nauc. — Atonito vengo, Amphitrion, mas que me paresce que estauas tu primero.

Amph. — ¿Has me visto en casa?

Nauc. — No, mas he visto mayores marauillas.

. . . . . .

Amph. — Temo, Naucrates, no vengas concertado con lo que hallaste en casa.

Nauc. — Quando alla fueres, hallaras testigos y señales delo que digo.

Amph. — Ciertamente, Naucrates, yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter que quisieron tener enlos dioses exemplo de sus vicios con que se escusassen ; que entre los buenos con tales hechos por tirano sera auido, pues se vsa de su poderio para seruir a sus viles deleytes. Pesame que no somos de ygual suerte, para poderlo combatir, pero algun dios sancto y bueno destos malos nos dara vengança. Vamos agora a dar consuelo a Alcumena, que bien se que lo ha muncho menester, segun su honestidad ; la qual tengo por engañada, mas no por corrompida.

Nauc. — Y avn sera bien que destas cosas no hablemos mas, donde tantos nos oyen. »

Con esto se termina el *Anfitrión* — curioso desenlace de una comedia igualmente curiosa. Como fin de comedia, las últimas palabras de Anfitrión y Naucrates son desproporcionadamente inverosímiles ; como fin de una fábula desligada de la trama plautina, son muy logradas.

* * *

Donde Plauto es dramático, Pérez de Oliva es retórico : éste es el juicio común ante la *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o comedia de Anfitrión*. Mediante un examen estructural y retórico-lingüístico, parcial pero representativo, creo, he intentado precisar esta generalidad para mostrar que la obra ni se es drama ni traducción, sino que es más bien una antología del uso decoroso del lenguaje en una miscelánea de situaciones bien diferentes. Hemos visto cómo este impulso antológico es principal, casi compulsivo, tanto, que aun en los más decisivos momentos del drama original, como el desenlace, desplaza toda preocupación de verosimilitud y unidad en favor de la inmediata situación retórica. En este sentido, comprendemos cómo Plauto no fue más que un

pretexto externo para un vehículo didáctico, una « muestra de la lengua castellana» con que doctrinar a los jóvenes en el buen uso de su lengua materna [19]. Genial ocurrencia fue la de Pérez de Oliva, pues al tiempo cuando el castellano ya salía de su fase incipiente como idioma nacional, este idóneo paladín percibió en su modelo clásico una nueva forma significativa, retóricamente orientada, cuyo grato objeto fue dignificar su lengua natural.

C. George Peale

[19] Como confirmación externa de nuestras conclusiones, son interesantes los estatutos que el Maestro Oliva, en su oficio de rector, propuso al claustro de la Universidad de Salamanca, en mayo de 1529. Estos prescribían la creación de seis cursos de Gramática, en cuyos cursos de medianos se representasen dos comedias, una de Terencio y otra de Plauto, quince días antes o después de San Juan. Parece que su didáctica era principalmente retórica, porque los estatutos obligaron que desde esa fecha « lean algunos tratados de prençipios de Retórica o la Copia berborum de herasmo et de modo epistolandi en Romance, materia que los discipulos conbiertan en latin ymitada de los preceptos que liere la conpusiyçion de los versos y desta manera y orden procederan hasta e fin del año » (*Estatutos de 1530*, núms. 216-222).

# INDIVIDUO, POTERE E SOCIETÀ IN *ZERO* DI I. DE L. BRANDÃO

Non si dice nulla di nuovo quando si individua nell'oppressione che il potere esercita sull'individuo la tematica centrale della narrativa contemporanea latino-americana. La mancanza di fiducia nelle possibilità di sovvertire, o almeno modificare, tale rapporto, conduce spesso a visioni della realtà che sconfinano in un'apparente irrazionalità. Basti pensare al caso estremo: l'ultimo romanzo di G. García Márquez, *El otoño del Patriarca*, in cui il potere, simboleggiato dal vecchio tiranno, si sfalda per naturale decomposizione e non, come sarebbe logico, per l'intervento di forze antagoniste che instaurino un nuovo potere.

La situazione sociale e politica che è all'origine dell'interesse mostrato dagli scrittori latino-americani per questo tipo di problematica è fin troppo nota per essere qui ricordata. Rimangono ancora da analizzare, invece, i modi in cui certi scrittori sono giunti a queste scelte e l'itinerario personale seguito per elevare le storie private dei personaggi dall'individuale al collettivo.

Un autore sulla cui opera è interessante svolgere questo tipo di analisi è il brasiliano Ignácio de Loyola Brandão. Il romanzo che lo ha portato a contatto con il pubblico italiano è *Zero* [1], ma il

[1] Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, Milano, Feltrinelli, 1974, trad. di Antonio Tabucchi. Soltanto alla fine del '75 è apparsa in Brasile la versione in lingua originale di *Zero* (Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*, Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1975) recentemente premiato dall'APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) quale migliore romanzo dell'anno (1975): Cfr. « Folha de S. Paulo » del 14/I/76. Tutte le citazioni dal romanzo si riferiscono a quest'ultima edizione. È sembrato opportuno riportare in nota i passi corrispondenti dell'edizione italiana, essendo questa la prima versione stampata del romanzo, a cui ci si riferisce con l'abbreviazione ed. it. Per quanto riguarda l'accoglienza di *Zero* in Italia da parte della critica, si vedano le seguenti recensioni: M. Sa-

Brandão era già riuscito a conquistarsi una certa fama in Brasile con la pubblicazione di una raccolta di racconti, *Depois do sol* [2], e con un romanzo, *Bebel que a cidade comeu* [3].

*Zero* è la storia di José Gonçalves, ammazzatopi in un fatiscente cinema di periferia di una grande città (São Paulo?); insofferente della propria situazione, egli cerca di porvi rimedio sposando Rosa, un'insipida donnetta conosciuta attraverso un'agenzia matrimoniale. Il matrimonio non riesce a dargli una stabilità: anzi, lo esaspera e lo spinge alla violenza; e se ad un certo punto questa si trasforma in guerriglia, per José rimarrà prevalentemente uno sfogo alle proprie frustrazioni. La vicenda si conclude con la tragica fine del protagonista, torturato ed ucciso dalla polizia.

Il romanzo non è per altro così lineare come parrebbe da questa sommaria presentazione; la vicenda di José è solo il filo conduttore della storia, le sue avventure si intrecciano ad innumerevoli altri episodi, apparentemente staccati l'uno dall'altro, in realtà intimamente collegati dal comune sfondo di una quasi immaginaria città brasiliana [4].

Ben diverso è questo romanzo dal precedente *Bebel*, il quale però, nonostante la struttura ed il linguaggio molto più tradizionali, contiene già i presupposti dell'« esplosione» che si avrà in *Zero*. Infatti non a caso uno dei personaggi di *Bebel*, Bernardo, scrittore e giornalista (anche Brandão è redattore capo in un settimanale di São Paulo, un'identificazione scrittore-personaggio fin troppo evi-

lerno, *Zero*, in « Lettere », n. 10, 1975, pp. 668-669; A. Tabucchi, *L'apocalisse di un romanzo brasiliano*, in « Il Ponte », anno XXX, n. 5, (maggio 1974), pp. 562-564; F. Camon, *Un romanzo brasiliano politico-sperimentale*, in « L'Unità », 29/8/1974; L. Stegagno Picchio, *Ricominciare da zero*, in « Paese Sera », 24/5/1974.

[2] I. de L. Brandão, *Depois do sol*, S. Paulo, Editora Brasiliense, 1965.

[3] I. de L. Brandão, *Bebel que a cidade comeu*, S. Paulo, Editora Brasiliense, 1968. Recentemente è uscito *Pega ele, Silencio*, S. Paulo, Símbolo, 1976, una raccolta di tre racconti non inediti, perché già pubblicati nel 1968 nell'antologia *Os 18 melhores contos do Brasil*.

[4] Si presenta qui un'analisi del romanzo di tipo contenutistico. Per i molteplici problemi concernenti gli aspetti formali, strutturali e filologici, compreso il confronto fra l'edizione italiana ed il manoscritto, si rinvia al saggio di E. Melillo Reali, *Il doppio segno di Zero*, in « AION-SR », XVIII, 1, pp. 15-91, che offre un'interpretazione prevalentemente semiologica del testo, (cfr. ora la trad. *O duplo signo de 'Zero'*, Rio, 1976).



dente), alla fine del romanzo riesce ad intuire una soluzione alla propria incapacità creativa nell'ipotesi di un nuovo linguaggio artistico:

> « A imaginação não existe dentro de mim. Imaginação está nas ruas. Nas coisas que vejo. Vivo. Escuto. Observo. Nas tabuletas. Anúncios, nos avulsos de propaganda, nos livros, nos escritos dos muros, na fala do povo. Um escritor não pode sentar-se e inventar a vida de uma cidade. Uma cidade vive sem o escritor. E êle não vive sem ela. Cada dia é preciso mamar no peito aberto do povo, sugando os seus modos, a sua fala, o seu jeito, hábitos, palavras que saem; assimilando as criações sem fin de gente inesgotável que está a fazer nascer frases, « slogans », apelidos. O povo tem dentro de si um rio a espumar e rugir e êsse rio é que o esritor deve aproveitar e fazer correr dentro de um leito » [5].

Sono parole che ben sintetizzano l'idea che ha portato alla costruzione di *Zero* [6].

Il tema della repressione e dei rapporti fra individuo e potere « num país da América Latíndia, amanhã» si articola con particolare riferimento ad una classe sociale ben definita: la piccola borghesia. E ciò non solo per l'estrazione di José e Rosa, i due protagonisti, ma anche perché — come si vedrà — i valori a cui José si ribella (e di cui invece Rosa è vittima esemplare) sono propri di quella classe: il conformismo, l'ipocrisia, il senso della proprietà, l'aspirazione al successo economico, l'accettazione passiva dell'autorità, sia essa rappresentata dallo Stato, dalla Chiesa o dalla morale corrente. A questi valori i due personaggi reagiscono in modo diametralmente opposto: Rosa con l'accettazione totale ed acritica (accresciuta dalla sua condizione di donna), José con un rifiuto violento.

Questi atteggiamenti, estremizzati nei protagonisti di *Zero*, sono sintomatici di una condizione di disagio, o meglio di crisi, che angustia gli strati piccolo-borghesi della società brasiliana oggi.

D'altra parte, questo non è un tema nuovo nella narrativa di Brandão: già nei racconti *Túmulo de Vidro* e *Camila Numa Semana*, ma soprattutto in *Bebel*, attraverso la vicenda della protagonista, sono individuati in modo paradigmatico i miti a cui aspira e al

[5] I. de L. Brandão, *Bebel*, ed. cit., p. 378.

[6] Cfr. E. M. R. *op. cit.*, pp. 36-37.

tempo stesso soccombe la piccola borghesia. Bebel, che proviene da una famiglia molto povera, fugge in cerca del successo nella grande città, servendosi, per raggiungere i propri scopi, della sua unica risorsa: il corpo. Riesce così in poco tempo a diventare una stella della televisione, ma dopo un breve periodo di successo viene messa da parte, come ogni oggetto di consumo, per far posto ad altri. Si assiste, così, al vano inseguimento da parte di Bebel di una nuova affermazione personale che la porterà alla distruzione totale (Bebel finirà prostituta).

L'analogia fra *Bebel* e *Zero* è evidente nella struttura stessa dei romanzi: in entrambi si ritrova un triangolo di personaggi che rappresentano tre diversi momenti del rapporto individuo-potere-società in un paese a regime dittatoriale. Di questi triangoli i vertici paralleli sono: Bebel e Rosa, Bernardo e José, Marcelo ed il Gê.

Bebel e Rosa rappresentano il livello più basso di consapevolezza e come tali sono le vittime esemplari dei miti della società dei consumi. Non importa se Bebel insegue il successo per divenire una stella della televisione mentre Rosa, più modestamente, quello della proprietà di una casa; è la qualità delle aspettative sociali e non la quantità che in questo caso le accomuna.

Altro elemento unificante fra i due personaggi è la loro condizione femminile; infatti il tema della donna-oggetto è una costante della narrativa di Brandão, presente non solo nei romanzi ma anche in alcuni racconti di *Depois do sol* e di *Pega ele, Silêncio* (confronta il personaggio della prostituta in *A moça que usava chupeta* o Anna Maria di *Túmulo de Vidro*).

Bernardo e José diventano la coscienza critica della piccola borghesia, attraverso un tormentoso processo di ricerca di identità. Bernardo tenta invano di scrivere un romanzo: causa del suo fallimento è l'incapacità di cogliere appieno il mutamento e la crisi di certi valori di cui ha sentore in modo più o meno confuso, nonché di tradurli in linguaggio poetico:

« Estão matando o homem por dentro. A gente tem que ser o homem de uma nova época e eu não entendo bem esta era que está se passando. Sei apenas que tudo tem valor diferente, mas que valores são êsses eu não alcanço, nem aprendo. Tenho mêdo de não atingir nunca os novos tempos e então estarei perdido. Destruído. E não quero me perder! Eu queria estar lá à frente. Ser quase um missionário e salvar o homem! Mas só vejo a condenação, porque estamos todos sacando e virando objetos guiados » [7].



José, invece, cerca di lottare contro valori in cui non crede più, ma non sa bene con quali altri sostituirli, né come combatterli. Solo per un bisogno di violenza (che anche Bernardo sente) José si unisce ai guerriglieri del Gê; e questa violenza Brandão recupera problematicamente nell'ultima pagina del romanzo:

« ?Será que pegaram Gê (de novo), pegaram todos, vão continuar a pegar até que se possa descobrir um modo de lutar e organizar. E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois — estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado depois certo ou errado » [8].

Marcelo ed il Gê, infine, rappresentano il polo alternativo alla ideologia piccolo — borghese ed un salto qualitativo rispetto ai dubbi e alla crisi di Bernardo e José. Entrambi scelgono consapevolmente di combattere la violenza del regime con la violenza rivoluzionaria.

Queste sono le analogie strutturali fra i due romanzi, che d'altra parte al loro interno presentano un'evoluzione indicativa di un mutato atteggiamento dello scrittore. La diversa enfasi, anche in termini quantitativi, data ai personaggi, lo spostamento del centro della storia ed il modo in cui questa si conclude, sono un indice di questa evoluzione.

Ci sembra significativo il passaggio da un protagonista dello spessore di Bebel ad uno più complesso e problematico come José. La corrispettiva di Bebel in *Zero*, Rosa, è un personaggio meno centrale, degradato — per così dire — dall'uso dell'ironia a figura quasi grottesca, che non ha nulla della drammaticità di Bebel. Si verifica, cioè, uno spostamento di interesse da parte dello scrittore, che sceglie a protagonista del secondo romanzo un personaggio che meglio esemplifica lo stato di crisi della società.

---

[7] I. de L. Brandão, *Bebel*, ed. cit., pp. 247-248.

[8] I. de L. Brandão, *Zero*, ed. cit., p. 301. Ed. it.: « ? Ma è possibile che abbiano di nuovo acchiappato il Gê, che prenderanno tutti finché non si trovi una maniera di resistere, di lottare. E di cambiare. Invertire e reinvertire: chi ha ragione, sarà nell'errore; chi è nell'errore avrà ragione; ciò che è giusto sarà sbagliato; ciò che è sbagliato sarà giusto » (p. 258).

La lotta che conduce José non è paragonabile a quella di Bebel: mentre quest'ultima si muove in una logica del tutto coerente con il mondo in cui vive, il primo rifiuta decisamente la funzione che gli viene imposta; la sua non è la scalata sociale di Bebel ma una lotta alle istituzioni.

La fine stessa del protagonista di *Zero*, che muore lottando, rappresenta un superamento del momento passivo di fronte alla realtà, se messa a confronto con la sterile follía di Bernardo.

D'altro canto la figura del rivoluzionario, che nel primo romanzo è solo relativamente sviluppata, acquista in *Zero* una posizione di primo piano; e il dubbio sulla cattura finale del Gê, rispetto alla morte di Marcelo preso ed ucciso dalla polizia, lascia intravedere la speranza di un cambiamento.

Si direbbe che con *Zero* la crisi della piccola borghesia raggiunga un punto di maggiore maturità nella coscienza dello scrittore, anche se non vengono indicati sbocchi precisi e soluzioni definitive[9].

* * *

[9] A proposito delle cause storiche di questa crisi che turba non solo gli strati intermedi della società brasiliana è opportuno fare alcune considerazioni. Il colpo di stato del 1964 nacque non solo dalla volontà dei militari e del grande capitale, ma ebbe l'appoggio anche della piccola borghesia, stanca del disordine e timorosa di precipitare verso una condizione sociale che si avvicinava sempre più a quella delle masse proletarie del Paese. « L'appoggio che i militari ebbero dalla piccola borghesia, che si espresse con la ' marcia della famiglia ' alla quale parteciparono il 2 aprile 1964 a Rio un milione di manifestanti, è segno evidente che l'azione delle forze armate corrispondeva a una realtà sociale oggettiva. Un'altra conferma è l'adesione unanime delle classi dominanti ». (R. M. Marini, *Il subimperialismo brasiliano*, Torino, Einaudi,1974, p. 79). Le aspettative della piccola borghesia andarono però deluse; infatti, il *golpe* del '64 non solo non dette un impulso all'economia brasiliana, ma neppure stabilizzò il livello di vita delle classi medie, anzi, questo precipitò verso *standards* mai raggiunti prima. Basta riferirsi ad alcuni dati statistici sul costo della vita relativi al Brasile: prendendo come base 100 l'anno 1958, il costo della vita sale nel 1963 a 684, nel 1964 raggiunge quota 1270, fino ad arrivare nel 1965 a 2050 e nel 1966 a 3000. Questa enorme crescita dei prezzi è un fenomeno che soltanto in Brasile raggiunge proporzioni così elevate, e non appare generalizzabile a tutta l'America Latina (sempre considerando base 100 l'anno 1958, il costo della vita nel 1966 raggiunge l'indice di 209 in Perù, di 1020 in Argentina, di 109 in Venezuela, di 123 in Messico, ecc.). Cfr. H. Herring, *Storia dell'America Latina*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 1378-1379.



Per un esame puntuale del rapporto fra individuo e potere in *Zero* si possono individuare tre momenti fondamentali della vicenda del protagonista:

1) la presa di coscienza di José;
2) l'analisi della repressione nella società in cui vive;
3) la ricerca di un modo di opporsi ad essa.

Nell'atmosfera di crisi di certi valori, quali la famiglia, la religione, la cultura, etc., il protagonista appare come individuo che non ne riconosce più la funzione-guida, né, d'altro canto, riesce a sostituirli con altri per lui positivi. Ne deriva che i valori imposti dalla società si tramutano in oppressione violenta e provocano la reazione del protagonista. Già il titolo del romanzo è emblematico a questo riguardo: allo « zero» si associa subito l'idea del nulla, e proprio quest'impressione resta nel lettore quando termina il libro. Si ha la sensazione che l'autore con la sua amara ironia abbia distrutto tutto, dai sentimenti alle cose, dallo Stato al singolo individuo, senza dare in cambio che un tenue filo di speranza, basato sul mistero che avvolge la scomparsa del Gê, capo dei guerriglieri, che un giorno, forse, potrebbe ritornare per continuare la battaglia contro questa società.

Sono state proposte altre letture del titolo, che non si escludono, ma si integrano a vicenda: una, in chiave ideologica, secondo cui lo « zero» starebbe a rappresentare il livello infimo di degradazione del genere umano a cui porta un certo tipo di civiltà; l'altra, in chiave figurativa, ove lo « zero», figura circolare e quindi « chiusa» per eccellenza, significherebbe che alla crisi personale dello scrittore e a quella dell'intera società non c'è via d'uscita, e che qualunque sia la strada che si cerchi di percorrere, si ritorna sempre al punto di partenza[10].

* * *

[10] « ... chi narra, dunque, può porsi di fronte alla realtà anche ' sparando a zero ' col proprio obiettivo, imitando il ' tiratore solitario ' disperatamente fiducioso negli esiti della propria scandalosa violenza. Ma dallo zero come principio si precipita verso lo zero come fine (termine?) e come cerchio che afferra e soffoca: dal moto circolare dei pianeti, esterno ed estraneo all'uomo, si giunge anche alla dimensione negativa del rotolare verso una x di sfiduciata e apocalittica fuga ». E. M. R., *op. cit.*, pp. 86-87.

Prendere coscienza per José significa superare il proprio stato di rassegnata apatia nei confronti della realtà circostante ed incominciare ad analizzarla con occhio diverso, non fermandosi alla superficie delle cose. S'inizia in José un lento processo di rifiuto della funzione di uomo passivo; in lui esplode la volontà di capire, di fare qualcosa, di non essere trascinato dagli avvenimenti, di « usar por completo, sua cabeça », come gli dice l'Uomo. Proprio l'incontro con l'Uomo dà il via a questo processo di presa di coscienza. Attraverso questa strana figura — metà santone, metà mago da fiera, che manipola, rivolta, picchia, cura, in una parola psicanalizza José — il protagonista impara ad « usar por completo, sua cabeça ». Tutto l'episodio è altamente simbolico; potrebbe essere interpretato come momento d'incontro-scontro tra il razionale e l'irrazionale, tra il conscio e l'inconscio all'interno della psiche del protagonista e, al tempo stesso, lo strumento con il quale José inizia il processo di liberazione:

O homem estava com a mão em sua cabeça.

. Meu afeiçoado. Precisa-se, usar por completo, sua cabeça. É uma cabeça boa, pronta a receber, muito. Você não faz nada, afeiçoado. Nada por você, nada, pelos outros.

O ruído começando.

. Nada, por nada, o útil é inútil, o bom é desperdício. Você deve ser você. Há um chamado e você não atende.

. . . . . .

. Afeiçoado, sua cabeça funciona dez por cento. *Há sinais*, por toda parte e ninguém percebe. Em tudo. Abra a vista, com largueza, para o presente. E você tem o futuro pregado, grudado. Não olhe baixo, como todo mundo. Ao menos, não você [11].

Così ha inizio il rifiuto della realtà nei termini in cui è presentata dall'ideologia dominante, l'insinuazione del dubbio verso ogni

[11] I. de L. Brandão, *Zero*, ed. cit., p. 28. Ed. it.: « L'Uomo gli teneva una mano sulla testa. Mio fedele amico. Bisogna che tu usi, al completo, la tua testa. È una buona testa, pronta a ricevere. Molto. Tu non fai niente, amico mio. Niente per te, niente per gli altri. Il rumore cominciò. . Niente per niente. L'utile è inutile, far le cose perbene è tempo sprecato. Devi essere te stesso. C'è una chiamata e tu non rispondi ..... Amico mio, la tua testa funziona solo al dieci per cento. *Ci sono segnali* dappertutto e nessuno se ne accorge. Dappertutto. Apri gli occhi sul presente. Hai il futuro inchiodato, impeciato. Non guardarti le scarpe, come fanno tutti » (p. 29).



manifestazione che non si basi sul concreto. José comincia un vero e proprio processo di riappropriazione della realtà attraverso l'esperienza diretta e concreta:

Eu fico puto da gente ir aceitando assim, por aceitar, porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha. Ás vezes para mim, uma coisa é quatro e não sete como eles estão dizendo, mas eles não podem ver como eu posso, que ela é quatro. Eu sinto dentro de mim a linguagem das coisas me dizendo: eu não sou isso, sou aquilo. E tenho que acreditar nas coisas, sejam pedras, paus, plásticos, ferros, papel, flores, o que for [12].

Conseguentemente a questo processo di presa di coscienza si ha, da parte del protagonista, un rifiuto delle leggi che regolano il vivere associato in una società repressiva: il lavoro alienato (come fare l'ammazzatopi in un cinema di periferia), le convenzioni sociali basate sull'ipocrisia (Rosa che non vuole fare l'amore prima del matrimonio o che desidera una casa bella per ricevere le amiche), l'esaltazione della proprietà privata, etc. E nella mente di José vengono abbozzate delle soluzioni a queste leggi, che, se non possono considerarsi alternative, almeno gli dànno la certezza che esistono altri valori su cui basare la propria vita:

?Mas, porra, para que eu quero casa própria? Por que a gente é obrigado a ter tudo isso? . . . . . .

Três dias ele pensou.

Nos três seguientes, meditou.

Mais três, de duros raciocínios.

Finalmente: dinheiro, ô dinheiro. ?Onde está o dinheiro

Dinheiro não há.

Há. Em algum lugar.

O lugar? Caixas, Bancos, Casas di Investimentos, Fundos de Expansão. Em mil lugares, em cofres guardado. Para os outros.

?Por que não dividem esse dinheiro com todo mundo. Dava e sobrava.

[12] *Id.*, p. 21. Ed. it.: « Mi fa uscire dai gangheri che la gente accetti tutto a occhi chiusi, perché è più comodo, perché glielo dicono *loro*. Ma a me non mi convincono, non la mando giù, perché mi sento dentro la lingua delle cose, che mi dicono: io sono questo, non sono quello. Io credo nelle cose, quelle sì, mi convincono: pietre, legni, plastica, ferro, carta, fiori. Le cose, ecco ». (p. 22)

Besta, como você é besta, Zé Gonçalves. Besta, até no nome. Dividir. Ah, ah, i, i, i, i, ic, ic. Até me deu soluço.

Se eu não tenho dinheiro. Se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil. Roubo a se acabou.

AH, QUE SOBOR DE LOUCURA
ESTE DA VIDA ORGANIZADA [13]

La presa di coscienza di José non si realizza in un processo lineare e di liberazione totale. Anche se l'incontro con l'Uomo gli ha permesso di venire in contatto col proprio inconscio e, quindi, di avere una più lucida comprensione della realtà dentro e fuori di sé, José non è ancora del tutto liberato. Infatti, pur disprezzando certi valori dominanti, egli non riesce a staccarsene in modo completo. Oggettivamente rimane legato ad un mondo che pure lo soffoca [14]; in lui ci sono sempre dei dubbi, delle incertezze. E queste contraddizioni irrisolte lo differenziano nettamente dal Gê, il capo dei guerriglieri, l'uomo che è passato dall'altra sponda, che non ha rimpianti, né rimorsi.

* * *

Uno dei momenti fondamentali del romanzo è la critica alla società repressiva, che non si ferma ad una generica denunzia, ma si estende capillarmente a tutti i campi del vivere associato ed analizza gli àmbiti e le forme della repressione a cui è sottoposto un uomo medio come José.

---

[13] *Id.*, p. 138. Ed. it. : « ? Ma cavolo, perché devo comprare una casa.? Perché uno è obbligato ad avere una casa ... Per tre giorni pensò. Nei tre seguenti meditò. Altri tre di duro raziocinio. Finalmente formulò : ? I quattrini.? Dove sono i quattrini ....? Dove. Banche, poste, uffici di cambio, casseforti. In mille posti. Si, per gli altri.? Perché non si dividono i quattrini fra tutti. Basterebbe e avanzerebbe. Idiota, come sei idiota José Gonçalves, basta il nome. Dividere. ah, ah, ah, ah, ah, ic, ic, ic, ic, ic, mi è venuto anche il singhiozzo. Se non ho i quattrini e non ho un lavoro per guadagnare quattrini, rubo. Facile. Rubo e stop.

AH, CHE GRANDE CAVOLATA
QUESTA VITA ORGANIZZATA (pp. 114-115).

[14] Cfr. il paragrafo « O que entra e o que sai », *id.*, p. 248. (Ed. it., pp. 211-212).



a) *La famiglia*

La famiglia di José appartiene alla piccola borghesia : il padre è un avvocatuccio fallito, costretto a difendere piccoli delinquenti e prostitute ; la madre, bigotta e reazionaria, non permette al bambino di formarsi in modo autonomo, lo soffoca psicologicamente e lo reprime anche nel rapporto col padre a causa del suo lavoro poco pulito :

O pai defendendo putas pobres e a mãe de escovão na mão com sapólio e limpiando as obscenidades escritas nos muros da cidade ela e todo um grupo que colecionava selos para as missões católicas na África e em casa José lia Família Cristã e Pequeno Missionário e as boas famílias da cidade não entravam no escritório do pai nem você meu filho pode il lá nunca foi [15].

José ha pertanto il primo contatto con la repressione attraverso la madre. La figura materna, e più in generale quella femminile (vedremo in seguito che anche Rosa, sua moglie, è particolarmente oppressiva e petulante), spinge José ad agire secondo valori di cui non è affatto convinto. Fondamentale è, a questo proposito, il paragrafo intitolato « A criação de José segundo sua mãe », dall'altrettanto significativo sottotitolo « ou a formação moral de um homem », dove l'educazione familiare e religiosa simbolicamente coincide con quella civile e sociale :

*Nós vamos agradecer a Deus, filho, por você estar com tão boa saúde, tão crescido, ser bonzinho e piedoso.* Mas o meu pé, mãe, Deus entortou ele. ?Porque. *Para te provar meu filho Aceite sempre a vontade de Deus ele sabe o que faz* [16].

---

[15] *Id.*, pp. 10-11. Ed. it. : « Suo padre che difendeva puttane miserabili e sua madre con uno spazzolone e sapone da pavimenti che cancellava oscenità scritte sui muri cittadini, lei con tutto il suo gruppo che collezionava francobolli per le missioni cattoliche africane e in casa José leggeva ' Famiglia Cristiana ' e il ' Piccolo Missionario ' e le buone famiglie della città non entravano nell'ufficio di suo padre neanche te puoi andarci figlio mio e lui non c'era mai stato » (pp. 12-13).

[16] *Id.*, p. 40. Ed. it. : « . Andiamo a ringraziare Dio che ti dà tanta salute, ti ha fatto robusto buono ubbidiente. Ma il mio piede, mamma, Dio me l'ha storto. ?Perché. Per provarti figlio mio, accetta sempre la volontà di Dio, lui sa quel che fa. » (pp. 36-37).

D'altro canto, la madre di José non riesce ad assolvere nemmeno i còmpiti primari propri del rapporto madre-figlio, cioè di affetto e protezione, presa com'è dalle meschinità piccolo-borghesi e dai suoi gretti interessi, come collezionare francobolli per le missioni e leggere giornaletti femminili:

Ela ao lado do rádio — o dia todo folheando sem pressa revistas e jornais de moda e vida dos artistas — e nunca tinha comida na hora, ela nem arrumava a casa, era tudo uma bagunça, uma porcaria, cuide dos filhos, ao manos ... o pai dizia sempre [17].

La figura del padre è meglio delineata verso la fine del romanzo, durante un'intervista (« Atenção, estamos gravando ») dalla quale ne risulta un'immagine molto ambigua — accresciuta dal commento disincantato e malizioso dell'autore —. Infatti, da una parte egli appare come un uomo estremamente comprensivo e permissivo, dall'altra, un padre senza affetto e senza alcun interesse per il figlio. Certamente, però, l'autore vuol lasciare il lettore nel dubbio quando commenta in nota:

O pai de José era dado a fantasias. Ou então, estava gozando o repórter. Ele gostava de enganar os outros, projetar imagens falsas de si mesmo e do filho [18].

Interessante è questo personaggio (si direbbe schizofrenico) che ben rappresenta la funzione contraddittoria e divisa, fra amore e autoritarismo, che ha il padre nell'educazione dei figli.

b) *Il sesso: ovvero « con lei male, senza di lei peggio ».*

Il contatto di José con il sesso avviene fin dall'inizio in maniera innaturale: non è un contatto diretto con la donna, una libera scelta dettata da un genuino interesse per la persona. José, spinto da un

[17] *Id.*, p. 51. Ed. it.: « Tutto il giorno accanto alla radio sfogliando ' Vita domestica', il ' Journal das Môças - Fon-Fon '; e mai il pranzo pronto, la casa era un porcile, pensa ai bambini almeno ... suo padre diceva sempre ». (p. 48).

[18] *Id.*, p. 295. Ed. it.: « I casi sono due: o il padre di José ha molta immaginazione o sta prendendo in giro il reporter. Certo gli piaceva deformare l'immagine di suo figlio e di sé » (p. 252).



bisogno di sesso che in parte gli viene imposto dalla pubblicità, dai films e dai discorsi del suo amico Átila, ma che al tempo stesso gli viene negato dalle convenzioni sociali, è costretto a rivolgersi ad una agenzia matrimoniale nella speranza di conoscere qualche ragazza con cui spassarsela. Ma Rosa, la ragazza assegnatagli e che poi diventerà sua moglie, pur nella sua ingenuità è perfettamente cosciente del gioco che deve giocare e chiarisce subito che il matrimonio è la condizione essenziale per avere rapporti sessuali:

. Não, meu amor, só depois de casar.
. Que besteira.
. Besteira nada. Não fica pondo a mão assim, não ...
? Senão o que você vai pensar de mim. Agora, vai ser direitinho.
E se você gosta de mim, vai aceitar assim [19].

Al tradizionale comportamento ricattatorio della donna corrisponde un non meno convenzionale atteggiamento da parte di José, che non può fare a meno di scadere in vecchie formule di gelosia maschile, benché cerchi di resistervi. Implicitamente, la sfiducia di José nella onestà della futura moglie, in seguito ad una telefonata anonima diffamatoria, dimostra come anch'egli sia vittima del mito della verginità, o della purezza femminile, e di tutti quei condizionamenti sociali che sono alla base dell'ipocrisia femminile in materia di sesso:

Eu disse a ela que não fazia mal, eu não acreditava naquilo que a molecada me disse. Mas eu acho que acredito e faz mal para mim. Eu tenho raiva dessa besteira, fico pensando: é bobagem, Zé. Bobagem mesmo. Tem drama maior na vida. Não posso fazer nada, eu queria que fosse mentira [20].

Ma l'aspetto più rilevante del rapporto fra José e Rosa è dato dal fatto che si basa esclusivamente sul sesso: non è un rapporto

[19] *Id.*, p. 75. Ed. it.: « . No, amore, ti prego, solo dopo sposati. . Che idiozia. . Idiozia un cavolo. E togli la mano, sai ..... Deve essere tutto regolare .....? Sennò, cosa penseresti di me. Dev'essere tutto regolare. Se mi vuoi bene davvero mi devi accettare così » (p. 69).

[20] *Id.*, p. 88. Ed. it.: « Le ho detto che non importava, che non credevo a quello che la teppaglia mi aveva telefonato. Invece ci credo e mi rodo. Mi faccio rabbia. Penso: sono stronzate, José, lascia perdere. Ci sono cose più importanti nella vita. Ma non ci posso far niente. » (p. 81).

fra due persone che si amano, resta squallidamente basato su stereotipi fisio-patologici. Rosa come entità razionale non esiste; è la schiava, meglio, la prostituta di José che egli ha regolarmente pagato quando l'ha sposata, diventandone, così, il padrone assoluto: « Rosa se cala, ela sabe que não deve. Quem deve é o marido, o homem, o senhor, o amo, o mestre» [21].

La condizione di dipendenza della donna, di cui José nel suo egoismo non vuole rendersi conto e quindi tantomeno porvi rimedio, si perpetua nella sfera intima della loro vita. Rosa è costantemente limitata nel rapporto sessuale con il marito da remore moralistiche, copertura di un ipocrita perbenismo che non le permette attimi di abbandono, perché potrebbero tradirla:

(? Como é que sei as coisas que dizem ... Come minha bunda, imagine se eu dissesse essas coisas alto, o que ele ia pensar ...
? Gozou gostoso, benzinho.
? Eu.
. É
(? Ele quer me pegar. É agora) [22]

La repressione, l'inibizione e l'ignoranza in materia sessuale traspaiono anche dall'atmosfera squallida in cui Brandão situa gli incontri erotici dei personaggi. Si pensi ad episodi come lo stupro di Rosa, la scena del bordello, l'incontro di José con la prostituta (oltre, naturalmente, alle scene di José e Rosa insieme), dove il sesso regredisce a livelli bestiali e volgari anche nel linguaggio.

c) *La religione.*

Esiste nel romanzo una distinzione fra sentimento religioso e la Chiesa intesa come istituzione. Il primo, che appare sempre subordinato alla seconda e ne è semplice strumento, si manifesta o come superstizione o come invito ad una rassegnata sopportazione.

[21] *Id.*, p. 106. Ed. it.: « Rosa non parla più. Sa che non può: chi può è il marito, l'uomo, il signore, il maestro. » (p. 95)

[22] *Id.*, p. 109. Ed. it.: « . Come faccio a sapere le cose che si devono dire, e se dicessi ad alta voce, chiavami amore, cosa penserebbe di me mio marito.....? Hai goduto, cara. ?Io.? E chi ... (Mi vuole mettere alla prova. Poi mi picchia.) » (pp. 94-95).



Ciò è evidente negli episodi « A corrente» e « Bênção dos barbadinhos» [23], in cui la semplicità e l'ignoranza degli strati piccolo-borghesi e popolari sono usate a scopo di intimidazione psicologica, nonché di lucro; mentre nel paragrafo « A criação de José segundo sua mãe» l'ingiustizia, la miseria e la malattia sono presentate, ironicamente, come manifestazioni della volontà divina e perciò da accettare con spirito cristiano.

Sono completamente esclusi da questa visione della religione sentimenti come la carità, la fratellanza e l'amore universale.

La religione intesa come potere ecclesiastico al servizio del potere politico è efficacemente illustrata in « Os enganados: melodrama sentimental», dove lo Stato in combutta con la Chiesa, spreme le tasche dei credenti, sia a scopo ideologico che economico:

. Eles precisam dinheiro para combater o comunismo, filho.
. Mentira deles, mãe. Vai para o bolso deles.
. Que falta de fé. Meu deus, ma ajude. Se os padres estão pedindo, precisam [24].

Non solo, ma la Chiesa non si ferma davanti a nulla pur di raggiungere i propri fini; anzi, a volte si serve di quelle persone che pubblicamente condanna (in questo caso le prostitute), come nell'episodio della raccolta di firme contro il comunismo fatta nel bordello delle *favelas* [25].

In questo continuo interscambio di poteri fra Stato e Chiesa emblematica è la figura del Presidente, identificato col sacerdote, quasi ad esemplificare come le due funzioni nella società si sovrappongano confondendosi:

Ás 23,04, o Presidente bom-magnânimo-liberal, ergueu a mão direita e abençoou o seu povo, o povo de todo o país (ame-O). « Durma bem, minha boa gente ». A população fez o signal-da-cruz, e agradeceu [26].

[23] *Id.*, pp. 132 e 217. Ed. it., pp. 110 e 183.

[24] *Id.*, p. 146. Ed. it.: « . Ma hanno bisogno di soldi per combattere il comunismo, figlio mio. . È una bugia, mamma. Lo intascano loro. . Che mancanza di fiducia. » (p. 21).

[25] Cfr. il paragrafo « Defendendo a família », *id.*, p. 235. (Ed. it., p. 199).

[26] *Id.*, p. 201. Ed. it.: « Alle 23.04 il Presidente buono magnanimo liberale alzò la mano destra e benedisse il suo popolo. ' Dormite in pace miei buoni figli '. I buoni figli si fecero il segno della croce e ringraziarono » (p. 170).

Accanto alla satira della religione « nella sua forma ritualistico-istituzionale» [27] si accompagna una visione della Chiesa primitiva fondata sull'amore, la fratellanza e lo spirito comunitario, personificata dal Gê, che assurge ad « eroe messianico, diffusore del vangelo rivoluzionario; nuovo Cristo» [28], nella sua funzione di liberatore degli oppressi, ma non attraverso la rassegnazione, bensì attraverso la lotta.

Simbolica in tal senso è la scena in cui il Gê « trasmuta» il succo di lampone in vino. Ovviamente, neanche qui mancano elementi parodistici e dissacratori nell'immissione di espressioni che introducono una voluta nota dissonante nell'episodio, stravolto, delle nozze di Cana:

> Então se soube, correu de boca em boca, folhetos clandestinos contaram: A filha de um dos homems de Gê, o líder dos Comuns, ia se casar. Era um homem muito pobre, que não tinha nada, como a maioria daqueles que seguiam Gê ... E a noiva estava triste, porque quanto mais pobre, maior deve ser a festa de casamento. O pai da noiva disse a Gê.
>
> . Eles não têm chope, nem cerveja, nem nada.
>
> ? O quequeeu posso fazer.
>
> Gê foi ao fondo da casa, olhou os baldes cheios de água, groselha e açúcar. À noite, apanhou um jipe, bateu numa adega, quando o homem abriu, Gê apontou o revólver. Trouxe três barris de vinho bom, deixou no lugar da groselha.
>
> Com isto, Gê manifestou o seu carácter e os seus discípulos acreditaram nele [29].

d) *Cultura, istruzione e scienza.*

La critica del sapere, anche se presente nel romanzo solo con scarsi riferimenti espliciti, è inequivocabile. Un primo discorso

[27] M. Salerno, *op. cit.*, p. 668.

[28] *Id.*, p. 669.

[29] I. de L. Brandão, *Zero*, ed. cit., p. 183. Ed. it.: « La cosa si riseppe, corse di bocca in bocca. Fu divulgata anche da manifestini ciclostilati. Si sposava la figlia di un uomo di fiducia del Gê. Era un uomo molto povero, che non aveva niente, come la maggior parte di quelli che seguivano il Gê ... La sposina era triste, perché quanto più si è poveri tanto più si vorrebbe fare una bella festa di nozze. Il padre della sposina disse al Gê: . Non abbiamo nulla, solo sciroppo di lampone. Il Gê andò nel sottoscala, prese il lampone e partì in jeep. Andò a São Roque, bussò a una cantina e quando l'oste aprì il Gê gli puntò la pistola. Lasciò il lampone e si prese in cambio tre barili di vino buono. Con questo il Gê fece capire ai suoi discepoli chi era davvero. » (p. 155).



riguarda la scuola, cioè l'istituzione che, insieme alla famiglia, fornisce i primi modelli di comportamento e i valori della classe dominante. In una società repressiva la scuola esclude ulteriormente gli emarginati sociali ed è regolata dagli stessi meccanismi di corruzione e di competizione che governano il resto della società.

Importanti in tal senso sono i due brevi episodi di Átila e Jorge das Calças:

> Átila fez o normal na mesma cidade onde nasceu José. Não conseguiu cadeira de professor. Um inspetor pediu a ele uma taxa, assim seria mais fácil passar. Átila cagou no diploma e jogou na porta do departamento de educação [30].
>
> . . . . . .
>
> Jorge das Calças era *excedente* profissional. Há seis anos fazia vestibulares, passava, mas não conseguia entrar para uma universidade [31].

Nonostante le varie difficoltà per ottenere un titolo di studio — difficoltà che implicitamente vanno al di là di quelle descritte nel romanzo — la situazione degli intellettuali è drammatica, anche quando il traguardo della laurea è raggiunto. In poche parole Brandão dà un quadro del disfacimento di una società in cui oramai tutto è illusione ed ingiustizia, e non solo per i poveri diavoli come Átila e José, ma anche per coloro che si potrebbero considerare « arrivati», e che sono, invece, vittime della disoccupazione intellettuale.

> Advogados bem falantes vendendo io-iôs luminosos, ratinhos de corda, barbatana, esferográficas ... Médicos vendendo flâmulas de porta em porta. Agrônomos lavando vidros de carros nos estacionamentos. Arquitetos orientando construção de barracos nas favelas [32].

[30] *Id.*, p. 11. Ed. it.: « Attila fece le magistrali a Potirendaba, la stessa città dove era nato José. Non arrivò al diploma. Un ispettore gli disse di pagare una sommetta, così era più facile passare. Attila disse ci caco sopra sul vostro diploma e sbatté la porta del dipartimento dell'educazione ». (pp. 13-14).

[31] *Id.*, p. 210. Ed. it.: « Jorge Calzone era un exedente di professione. Da sei anni faceva la fila agli sportelli, ma non riusciva ad entrare all'Università ». (p. 178).

[32] *Id.*, p. 139. Ed. it.: « ... avvocati parolafacile che vendono yoyo luminosi, topini di corda, penne a sfera ... Medici che vendono toccasane di porta in porta. Agronomi che puliscono i vetri delle macchine nelle stazioni di servizio Architetti che dirigono la costruzione di baracche nelle *favelas* » (p. 115).

La seconda parte del discorso riguarda la critica della cultura (intesa qui nel senso di complesso di cognizioni), che è meramente nozionistica, basata, cioè, sull'esercizio mnemonico piuttosto che sullo sviluppo delle capacità critiche. Una cultura, dunque, fatta di irrilevanti informazioni trasmesse col metodo telegrafico dei *quiz* [33], oppure costituita da sottoprodotti letterari come i romanzi di Delly, i cui valori mistificanti servono solo a distogliere Rosa (e, con lei, il pubblico femminile piccolo-borghese che si nutre di simili prodotti) dai reali problemi della vita [34].

La terza parte, cioè la critica della scienza, è quella più ampiamente trattata: Brandão cerca di dimostrare come in un paese in cui sono assenti le fondamentali libertà democratiche è praticamente impossibile condurre la libera ricerca, per ragioni sia economiche che politiche e morali, creando così quel fenomeno comunemente noto come fuga dei cervelli [35]. Questa è una delle cause del sottosviluppo, perché la scienza, che in qualche modo potrebbe modificare l'ordine esistente, viene degradata a strumento di potere: « O presidente deu uma declaração: ' Quando a ciência subverte o homem e corrompe, é melhor ter um país sem ciência, atrasado '.» [36]

Così, se da una parte la mancanza di libertà nella ricerca scientifica facilita il mantenimento del potere costituito, dall'altra, le uniche conquiste di questa scienza asservita si limitano ad àmbiti insignificanti, se non addirittura dannosi per il progresso umano. Si confronti, ad esempio, il paragrafo « O progresso da ciência», in cui è palese la funzione di copertura ideologica da parte della scienza stessa nell'operazione di far passare per dieta ad alto valore nutritivo la sottoalimentazione cronica del paese [37].

[33] Cfr. il paragrafo « A cultura na tampa », *id.*, p. 65. (Ed. it., p. 59).

[34] Cfr. il paragrafo « Frações do melodrama cotidiano », *id.*, p. 117. (Ed. it., p. 98).

[35] Cfr. i paragrafi « Adeus, adeus », *id.*, pp. 16-41-85-173-271. (Ed. it., pp. 18-37-40-146-230).

[36] *Id.*, p. 41. Ed. it.: « Il Presidente dichiarò: ' Quando la scienza sovverte l'uomo e lo corrompe, è meglio avere un paese senza scienza, sottosviluppato '. » (p. 38).

[37] Anche qui è interessante la nota con funzione di commento ironico: « Mas José detesta ovos, detesta verduras, só gosta de carne, carne sangrenta, mal passada, com pouco tempero. E só pode comer carne uma vez por semana; é pouco; sua cota no açougue é mínima: 300 gramas ». (*Id.*, p. 166, n. 1). Ed. it.: « Ma José detesta uova, detesta verdure; gli piace solo carne al sangue e poco piccante. E può mangiare carne solo una volta la settimana. È poco. La sua quota dal macellaio è minima: 300 grammi » (p. 140).



e) *La politica.*

Il potere statale è una presenza costante nel romanzo; esso si riflette in ogni attività del cittadino, pubblica o privata che sia, in modo sempre più ossessivo. Regola ogni minima mossa, stabilisce se una persona debba uscire o rimanere in casa, come vestirsi, quando ascoltare la radio o vedere la televisione. Tutti devono sottostare perché è difficile sfuggire ai controlli esercitati non solo dalle forze istituzionalmente repressive come la polizia e l'esercito, ma anche dalla chiesa e dall'apparato statale burocratico. Infatti, oltre ad un controllo diretto, lo Stato esercita anche un controllo indiretto: per avere un lavoro, comprare una casa, ottenere un prestito o pagare una multa, sono richieste una quantità di testimonianze e certificati che provino la fedeltà, l'onestà ed il rispetto del cittadino verso il potere [38].

La burocrazia ha anche un'altra funzione: quella, cioè, di imbrigliare il popolo (o, meglio, i poveri, gli ignoranti, i derelitti, gli oppressi) in una quantità di leggi, uffici e controlli, in modo che sia impossibile usufruire di quei servizi assistenziali che lo Stato dovrebbe assicurare (vedi i vari paragrafi dedicati a Carlos Lopes, sballottato da uno sportello all'altro alla vana ricerca di un permesso per ricoverare suo figlio in ospedale).

Ma tutte queste varie forme di controllo non bastano a tener buona la gente: c'è sempre qualcuno che si ribella, che osa; e allora interviene la repressione brutale, la tortura indiscriminata, se necessario, anche su donne e bambini, e senza nemmeno nasconderlo troppo. La violenza, alla fine, si rivela il miglior sistema per conservare il potere:

. Era um homem maravilhoso. Ele não tinha o mínimo respeito pela condição humana. Para ele, nenhum homem tinha dereitos. Só deveres. Não existiam coisas tolas, era tudo no pau da goiaba. Ferro em todo mundo. Era

[38] Cfr. il paragrafo « Ainda bem que zelam por mim », *id.*, p. 116. (Ed. it., p. 97).

um homem, meu amigo. Era um macho que desprezou as convenções. Era maravilhoso viver sob o seu regime, pois não havia libertade, nem licenciosidade, nem amoralidade [39].

Naturalmente il regime cerca di darsi una facciata di rispettabilità, per conquistarsi il sostegno popolare, e a volte la retorica della dittatura ha successo, anche se le idee sono ormai vecchie ed uguali in tutte le dittature [40].

Ma non basta tutto questo per mantenere il potere; occorrono anche la solidarietà e l'appoggio di altri paesi forniti di appositi esperti che hanno elevato a livello di scienza la repressione fisica e psicologica. L'allusione agli Stati Uniti, quali veri artefici del sottosviluppo dell'America Latina, è inequivocabile. La meccanica della dipendenza dal potere americano è efficacemente rappresentata in « A escalada », le cui battute finali di tono biblico (l'allusione ad Erode è palese) individuano la responsabilità omicida delle potenze straniere:

E então, quem de direito decidiu. E após decidir, consultou seu Conselho. Consultou, por consultar, porque quem de direito tinha idéias próprias, imutáveis, seguras, definitivas.

Ratificada a decisão, o Presidente do Governo foi informado e ordenou:

« Matem todas as crianças de Vila Branca, no domingo. Entre elas está o filho de Gê » [41].

f) *L'informazione.*

La repressione non si esercita solo in modo diretto e violento, ma anche sottilmente, utilizzando per i propri fini i mezzi di comu-

[39] *Id.*, p. 61. Ed. it.: « . Era un uomo meraviglioso. Non aveva nessun difetto degli uomini. Per lui nessun uomo aveva dei diritti, solo doveri. Non esistevano cose complicate, era tutto semplicissimo. E ai complicati bòtte in testa. Era un vero uomo, caro mio, virile e anticonvenzionale. Era meraviglioso vivere sotto il suo regime, perché non c'era immoralità, né licenziosità, né libertà. » (p. 57).

[40] Cfr. il paragrafo « O tempora, o mores », *id.* p. 19 (Ed. it., p. 20).

[41] *Id.*, p. 219. Ed. it.: « E allora, Chididiritto decise. E dopo aver deciso consultò il Parlamento. Consultò per consultare, perché Chididiritto aveva idee proprie, immutabili e definitive. Ratificata la decisione il Presidente del Governo fu informato e ordinò: ' Domenica prossima siano uccisi tutti i bambini di Villa Branca. Tra loro c'è il figlio del Gê '. » (p. 185).



nicazione — radio, televisione, cinema e stampa — quali strumenti di propaganda del Governo. In tal modo difficilmente si può sfuggire alla pubblicità che il regime fa di se stesso: il travisamento della realtà a fini politici diventa sistematico [42].

Si cerca anche la collaborazione dei cittadini, facendo leva sui loro sentimenti di paura e inculcando il principio che la lotta politica è un reato comune e che è un dovere civico denunziare chi lo commette:

De hora em hora, aparecia na televisão: *Contribua para a Paz do Seu País — Denuncie este homem às autoridades — Ele assassinou Pais de Família — Ruobou o Tesouro Nacional — Pregando a Subversão ...*

Denuncie este homem — ele poderá assassinar sua família — ele provoca a intranqüilidade — o dever de todos é denunciar os subversivos [43].

Naturalmente l'informazione controllata dal governo serve anche a indirizzare il pubblico verso quella logica del consumo che identifica il successo personale con la proprietà privata [44]. Secondo leggi non scritte ma consuetudinarie della civiltà dei consumi anche nel paese di José esistono livelli del cosiddetto benessere che un cittadino deve raggiungere per assicurarsi il prestigio. Ai vari gradi della scala sociale corrisponde una precisa gerarchia della proprietà: un

[42] « ... o jornal falando na excelente ajuda dos Estados Unidos à América Latíndia e elogiando o successo da missão Rockefeller que em nosso país foi recebido com ordem e tranqüilidade, evidenciando o alto grau de civilização do nosso povo, e Rockefeller entrando num carro fechado, atravessando filas de guardas — filas de guardas — cordões de exército, helicópteros sobrevoando ruas, tanques escondidos — Polícia Militar ». (*Id.*, p. 45). Ed. it.: « ... lo speaker che lodava il grande aiuto degli Stati Uniti all'America Latindia e che elogiava il successo della missione Rockefeller che nel nostro paese è stato ricevuto con ordine e tranquillità, dimostrando il grado di civiltà del nostro popolo, e Rockefeller che entrava in una macchina blindata, attraverso file di poliziotti e cordoni dell'esercito, elicotteri che pattugliavano dall'alto le vie della città, carri armati che presidiavano le piazze, Polizia Militare, reparti speciali della Forza Pubblica ... » (pp. 41-42).

[43] *Id.*, p. 176 e p. 209. Ed. it.: « Contribuisci alla Pace del tuo Paese — Denuncia quest'uomo alla polizia — è un assassino — un ladro — un sovversivo ... Denunciate quest'uomo — potrebbe assassinare la vostra famiglia — è un sovversivo — è dovere di tutti i cittadini denunciare i sovversivi. » (pp. 149 e p. 177).

[44] Cfr. i paragrafi « Bombardeio », *id.*, pp. 149-152-154-155-157. (Ed. it., pp. 124-126-128-129-131).

tecnico della IBM deve possedere una macchina, una coppia sposata una casa propria, altrimenti c'è lo scherno, il « non sta bene». Così comincia la corsa al guadagno, per essere diversi dal vicino ma uguale a tanti altri, uomo-massa:

Pode escolher na planta a sua casa pronta. Fique à vontade, escolha calmamente.

As plantas são iguais. Sem diferença. Trezentas páginas, cada página dez plantas. Iguaisinhas [45].

g) *Il lavoro.*

L'operaio, insieme al militante politico, è il bersaglio prediletto della repressione e dello sfruttamento.

Più che le condizioni di lavoro, nel romanzo, vengono descritti i livelli di alienazione della classe operaia brasiliana, ormai sfiduciata, senza la forza di lottare, debilitata fisicamente e moralmente. Pedro è il prototipo dell'operaio brasiliano: è emigrato dal Nordeste, guadagna un salario minimo, è iscritto al sindacato ma non si interessa di politica perché non crede che serva a qualcosa [46]. D'altronde le condizioni di sottoalimentazione in cui vive non gli permettono di possedere sufficiente forza per reagire:

Declarações do médico sobre o operário Pedro.

Ele tem falta de proteínas, vitaminas, sais minerais e remédios contra infecção. Precisa ao menos de 1.300 a 2.000 calorias por dia. Sem isso tudo a pessoa torna-se indiferente, recusa qualquer espécie de sensação [47].

A questo stato di cose devono sottostare non solo gli operai brasiliani, ma soprattutto gli immigrati, che oltre ad essere usati come carne da macello in lavori pericolosi, sono trattati ancora peggio degli indigeni [48].

---

[45] *Id.*, p. 136. Ed. it.: « ... Può scegliere sulla pianta la sua casa. Faccia con comodo, prego. Le piante sono tutte uguali. Trecento pagine, ogni pagina dieci piante. Tutte uguali ». (p. 113).

[46] Cfr. il paragrafo « Tu és Pedro », *id.*, p. 55. (Ed. it., p. 51).

[47] *Id.*, p. 63. Ed. it.: « Dichiarazione del medico sull'operaio Pedro: 'È carente di vitamine, proteine, sali minerali e anticorpi. Necessiterebbe, come minimo, di 1300-2000 calorie al giorno, senza le quali il corpo si fa indifferente, non reagisce più, diventa insensibile'. » (p. 59).

[48] Cfr. il paragrafo « No princípio », *id.*, p. 52. (Ed. it., p. 48).



Eppure continuano ad arrivare a frotte, spinti dal bisogno, più bestie che uomini:

Descem descem, gado nos vagões, gôndolas vêm dos altiplanos, fogem, as roupas impregnadas de pó de cobre, velhos aos 40 anos, subnutridos, doentes, mirrados, mulheres mirradas, filhos esfomeados, enchem as salas da imigração [49].

Sono i futuri abitanti delle *favelas*, le enormi estensioni di baracche che caratterizzano le grandi città sud-americane e spesso anche quelle europee. È in questo contesto che si comprende la drammatica visione del Boqueirão (letteralmente, voragine), la città nella città, abitata da esseri che hanno ben poco di umano e vivono facendo mostra delle proprie paradossali malformazioni agli uomini normali. Una tragedia reale coperta da Brandão con un velo satirico che la rende ancor più drammatica, anche nel finale, quando le autorità, vista la crescita a dismisura del Boqueirão e reputandola pericolosa per la sicurezza nazionale, decidono, con saggezza pari a quella di Nerone, di distruggerlo con un incendio.

Gli episodi attinenti al Boqueirão nascondono una visione della realtà più complessa, che non si limita alla società brasiliana, ma si estende a quella latino-americana nel suo insieme:

E viu uma tarde, na cidade, quando caminhava, e a mulher de minissaia curtíssima e as pernas compridas passou, pernas brancas, redondas. Ele gelou. *Num, num, ainda num é.* A preta tinha passado hoje pela mesa. Com o seu cheiro de coisa mofada, cheiro de ervas — arruda — losna — hortelã — erva-cidreira. Aquela tarde tinha visto a verdade: aleijados, cegos, bocas tortas, doentes, caolhos, leprosos. Mas aquele era o povo por dentro e agora, diante dele, passava o povo por fora e ele não pudera ver por dentro. Só que agora, era o povo do país inteiro e de toda América Latíndia desfilando ali. Já estava se acostumando, falava portunhol, todo mundo entendia, era uma língua só [50].

---

[49] *Id.*, p. 159. Ed. it.: « ... scendono scendono, bestiame nei vagoni, negli autobus, vengono dagli altipiani, fuggono, gli abiti impregnati di polvere di rame, vecchi di quarant'anni, sottoalimentati, malati, macilenti, donne macilente, prosciugate, figli famelici, riempiono le sale dell'immigrazione. » (p. 132).

[50] *Id.*, p. 74. Ed. it.: « E rivisse una sera di città, rivide la ragazza con la minigonna cortissima e le gambe lunghissime. Rabbrividì. *No, non può essere.* La negra quel giorno gli era sfilata davanti col suo molle odore di erbe: assenzio, menta, ruta e *erva cidreira.* Quel giorno aveva visto la verità: storpi, ciechi, malati, sciancati, lebbrosi. Ma quello era il popolo dal di dentro, mentre ora gli

Si ritrova, quindi, in *Zero* il problema della ricerca della verità, della distinzione fra illusione e realtà. Da questo punto di vista ora si comprende come Rosa sia la visione della realtà « por fora », perché è lei che ci tiene alle apparenze, che vuole una casa non per abitarci, ma per fare invidia alle amiche, che non vuole fare l'amore prima del matrimonio perché « non sta bene »; José, invece, cerca la realtà « por dentro », è colui che si ribella, che per far soldi diventa un rapinatore, che traduce in violenza le proprie frustrazioni senza reprimerle come fa Rosa.

Ma chi dei due è più in colpa? Rosa o José? Oppure il vero colpevole è il potere che rende « aleijados, cegos, bocas tortas, doentes, caolhos, leprosos » e poi impone di coprire la realtà con una veste gradevole?

Ecco che il discorso sulla repressione si allarga e diventa più chiaro: da un lato c'è la società borghese che identifica il successo col possesso del denaro; dall'altra, il potere che vigila affinché nella corsa alla ricchezza siano rispettate certe regole. José in un primo momento non fa altro che ribellarsi al gioco: egli vuole dei soldi, e subito; perciò diventa un rapinatore. Solo in un secondo tempo, quando incontrerà in Gê, capirà che la sua ribellione ha radici più profonde e cercherà di darvi uno sbocco diverso, purtroppo « ele não pudera ver por dentro ».

* * *

Il rifiuto del mondo che lo circonda spinge José a ribellarsi, compiendo atti che vanno contro l'ordine sociale, sebbene, paradossalmente, siano proprio le convenzioni sociali a farlo diventare un rapinatore (Rosa vuole una casa e José deve procurarsi i soldi per comprarla).

Il comportamento teppistico del personaggio è indicativo della sua confusione ideologica: egli « non saprà mai distinguere fra violenza come lotta politica (guerriglia urbana) e delinquenza comune » [51]. Se da un lato è critico nei confronti della società, dall'altro

stava passando davanti il popolo dal di fuori. E era il popolo di tutta l'America Latindia. José si stava abituando, parlava portognolo, tutti si capivano, era una lingua sola » (p. 69).

[51] A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 562.



la sua ribellione si manifesta in atteggiamenti da eroe holliwoodiano volti a farlo scadere agli occhi del lettore: « Assoprei o cano do revólver. Era um gesto que eu não queria fazer, mas senti vontade e assoprei. Sou um mocinho » [52].

Ma, in fondo, José non è un criminale e cerca chi, come lui, si oppone e si ribella, anche se quando si trova davanti al Gê mantiene un atteggiamento individualistico dettato non tanto da una precisa ideologia anticollettivistica quanto da un comprensibile senso di paura per i rischi a cui vanno incontro i *comuns*:

. Não sei o que vocês querem. Não quero chefes. Não quero ninguém, mandando em mim. Quero ser, eu.
. Tudo isso quer dizer, coisa nenhuma. você também não sabe, o que quer.
? Precisa.
. Você é bom, atira bem, tem coragem, faz besteiras de amador e essas besteiras te salvam.
(Mas eu tenho medo de ser deles) [53].

Queste sue proteste devono cadere, però, di fronte a chi possiede ben più solidi fondamenti ideologici, cioè a chi gli fa individuare in modo più scientifico e razionale il nemico da combattere, nonché le armi da usare:

Então, Gê dizia:
« Pois eu invejava os arrogantes, ao ver a prosperidade dos perversos... Eis que são estes os ímpios; e sempre tranqüilos aumentam suas riquezas. Com efeito, inutilmente conservei puro o coração e lavei as mãos na inocência. Pois de contínuo sou afligido a cada manhã castigado » [54].

[52] J. de L. Brandão, *Zero*, ed. cit., p. 164. Ed. it.: « Soffiai sulla canna della pistola, era superfluo, ma ne avevo voglia e soffiai. Sono un duro. » (p. 137).

[53] *Id.*, p. 188. Ed. it.: « . Perché non so cosa volete. Io non voglio capi, non voglio nessuno che mi comandi. Voglio essere io. . Questo non vuol dire proprio nulla. Anche tu non sai cosa vuoi. ?E con ciò. . Tu sei in gamba, hai coraggio, ma sei ancora un dilettante, e forse è proprio questo che ti salva. (Ma io ho paura di mettermi con loro). » (pp. 159-160).

[54] *Ibid.* Ed. it.: « Allora il Gê disse: ' Ed io detestavo gli arroganti, vedendo la prosperità dei perversi... Essi sono gli empi che vogliono aumentare le loro ricchezze. In verità, inutilmente ho conservato puro il cuore e ho lavato le mani nell'innocenza, poiché continuamente sono afflitto e ogni mattina castigato! » (p. 160).

La citazione dai *Salmi* non fa che rendere più ambigua e problematica la figura del Gê, che certo non usa le armi della rassegnazione e del perdono per combattere *os ímpios*; lo vedremo capo dei guerriglieri in imprese che la stampa ufficiale definisce banditesche.

José si unisce ai *comuns*, partecipa alle loro azioni, viene arrestato e torturato. Sino alla fine, però, gli rimarrà il dubbio che la lotta che sta conducendo sia inutile, sebbene sappia che non ci sono alternative:

? Adiantou a minha violência.

Adiantou. A gente tem de cuspir, em vez de engolir o catarro e se envenenar. Cuspir no olho e na boca de quem está querendo pisar na gente. Dar troco. Não ficar devendo. O que eu fiz foi para não ficar sufocado, poder gritar [55].

Il suo livello di coscienza è rimasto fermo a uno stadio individualistico: la violenza come risposta ai soprusi, quasi una vendetta, non una violenza costruttiva che porti ad una società migliore. Questo capisce bene il Gê quando dice: « Você só me serve pela sua coragem, pela sua raiva. De resto, é um amador que precisa de um bom treino» [56].

Questo, forse, è il ritratto più fedele di José: coraggioso, forte, ma incapace di andare al di là della sua rabbia e di avere una visione politica generale. Ma è solamente un suo limite?

Il problema a questo punto si allarga, perché José (e la realtà in cui vive José) appaiono privi o pallidamente informati dell'idea di finalità. La lotta è spogliata di ogni elemento razionale: non è lotta di classe, è rissa; non è politica, o fisiologica. Si ammazza perché lo desiderano gli umori linfatici o le ghiandole surrenali, così come si ama solo sotto gli stimoli del cerebro-spinale. L'uomo è situato in una situazione astorica o preistorica, privato dei concetti di divenire e finalità, mentre la realtà è privata della dialettica. È, in chiave metaforica, l'ipotetico (ma ci domandiamo quanto ipotetico) stadio finale del fascismo [57].

---

[55] *Id.*, p. 255. Ed. it.: « ?È servita a qualcosa la mia violenza. Si, è servita. Arriva il momento di sputare il veleno che eravamo abituati ad ingollare. Sputarlo in faccia a chi ti ha sempre obbligato ad inghiottire. Gridare per non morire soffocati. » (pp. 214-215).

[56] *Id.*, p. 266. Ed. it.: « Tu ci servi solo per il tuo coraggio, per la tua rabbia. Per il resto sei solo un dilettante che ha bisogno d'imparare il mestiere. » (p. 224).

[57] A. Tabucchi, *op. cit.*, pp. 562-563.



È chiaro, comunque, che nel romanzo la risposta a livello collettivo alla repressione è rappresentata dal Gê e dai *comuns*. Questo personaggio è un evidente richiamo ad Ernesto « Che» Guevara, come la presentazione che ne fa l'autore dà ad intendere:

Seriam comandados por um guerrilheiro magro, barbudo, que fumava charuto. Era chamado Gê, pelo seu povo: O nome verdadeiro era Geraldo. Seu pai tinha sido carpinteiro, ele se formara em medicina e depois largara tudo [58].

Come sempre, in *Zero* non ci sono precisi confini tra il tono serio e l'ironico, tra l'epica e la farsa. L'autore si affretta a distruggere col sarcasmo — con note e commenti — tutti i miti vecchi e nuovi. Così, non solo la religione tradizionale, ma anche la nuova mistica rivoluzionaria è costantemente messa in discussione; non vi sfugge nemmeno il Gê, incrocio tra Cristo ed il « Che», punto di incontro tra Chiesa e rivoluzione [59].

Il problema della violenza individuale, cieca, fine a se stessa, che si contrappone ma al tempo stesso si accosta alla violenza collettiva, organizzata, politica, è un tema che si ritrova anche in *Bebel*, nei personaggi di Marcelo, il militante politico, e Bernardo, il giornalista-scrittore che alla fine del romanzo, in preda ad una follìa liberatoria, compirà senza alcun motivo apparente una strage di prostitute. Il conflitto fra questi due tipi di violenza esprime la profonda contraddizione di Brandão fra un impulso alla rivolta e la sfiducia nei metodi di lotta.

Arturo Santorio

---

[58] I. de L. Brandão, *Zero*, ed. cit., pp. 86-87. Ed. it.: « ... sarebbero guidati da un guerrigliero magro e barbuto che fuma il sigaro. I suoi seguaci lo chiamano Gê, nomignolo di Geraldo. È figlio di un falegname. È laureato in medicina ma ha piantato tutto per la Causa. » (p. 80).

[59] « È un precristo pallido e triste, conscio della sua precocità eppure impegnato, paradossalmente, a recuperare la Storia, a ricostruire il tessuto connettivo: una tragica figura e senza futuro. Avesse almeno un baedeker per orientarsi in quella realtà a una dimensione: ma il suo vangelo, seppure sapesse dettarlo, non ha evangelisti che lo possano stenografare, e l'antico testamento del padre Marx è veramente antico in quell'America Latindia fuori del mondo. » (A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 563).

## A CARTA DO BARAHONA

(Ms. I. E. 31 da Biblioteca Nacional de Nápoles)

O códice I. E. 31 da Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele III de Nápoles faz parte da colecção de sete manuscritos portugueses conservados naquela biblioteca, e dos quais, até à presente data, foram publicados três [1].

*Descrição física do códice*

É um códice cartáceo [2], composto da 101 folhas numeradas à mão pelo autor, só no recto, e de mais doze não numeradas, seis

---

[1] Foram publicados: o ms. I. E. 33 (*O « Livro de Cozinha / da Infanta D. Maria de Portugal. / Primeira edição integral / do códice português I. E.* 33 / *da Biblioteca Nacional de Nápoles.* / Leitura, Prólogo, Notas, Glossário e Indices de Giacinto Manuppella. / Introdução Histórica de Salvador Dias Arnaut. Coimbra) em 1967 e os mss. I. E. 29 (*Mística Theologia de São Boaventura* / (*Séc. XVI*) / (*Manuscrito I.-E.-29 da Biblioteca Nacional de Nápoles*) / *pelo Dr. Naraina B. Dessai*, in « Boletim do Instituto Menezes Bragança », n. 91, pp. 1-99; e n. 92, pp. 1-66. Bastorá-Goa) e XII.D.91 (*Fragmentos de Euclides numa versão portuguesa do século XVI.* J. I. U., Agrupamento de Estudos de Cartografia Antiga - Secção de Coimbra, XXVI, Coimbra) em 1969.

[2] Da descrição destes códices, ocuparam-se os seguintes autores:

a) Alfonso Miola, *Notizie di manoscritti neolatini. Parte prima. Mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani, portoghesi della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, 1895, pp. 93-95.

b) António de Portugal de Faria, *Portugal e Itália / Elenco de manuscritos portugueses ou referentes / a Portugal existentes nas Bibliotecas de Itália, / precedido de um supplemento geral ao « Ensaio / de Diccionario Bibliographico »*, Leorne, 1900, pp. 276-278.

c) Achille Pellizzari, *I Manoscritti Portoghesi della R. Biblioteca Nazionale di Napoli*, in « Studi di Filologia Moderna », anno II, fasc. 3-4, Catania, 1909, pp. 105-110. Questo articolo foi mais tarde incluído pelo autor na sua colectânea *Portogallo e Italia nel secolo XVI. Studi e Ricerche*, Napoli, 1914, pp. 287-322.

das quais de resguardo, metade no princípio e metade no fim do volume. Tanto as três folhas de resguardo do princípio como as do fim, foram modernamente numeradas a lápis, no canto superior direito, com algarismos romanos: I, II, III. Das outras seis não numeradas, as três do início têm, no canto superior direito, em modo de numeração, as letras *a*, *b*, *c*, e as três últimas estão numeradas também a lápis: 102, 103, 104.

A tinta é negra. A encadernação é em carneira. Na parte média da lombada está escrito o título, a dourado: RAG. DI MIL. Na contracapa está colado um papel com a velha cota: v. c. 58.

Medidas da encadernação: mm. 214 × 152; espessura da lombada: mm. 19. Medidas das folhas de papel: mm. 204 × 144.

*O códice I. E.* 31

Este manuscrito, datado de 26 de Março de 1572, e da autoria de um certo Cristóvão de Andrade, engloba dois trabalhos do mesmo autor.

O primeiro é um *Breue compendio da mui insigne / grande e populosa cidade de Milaõ / ẽ que se contẽ a origẽ sua e alguãs / antiguidades tocantes a sua nobresa / cõ as cousas mais de notar que / ao presente nela se / achaõ*, que se estende até à folha 75r. Como o título indica, esta obra é um compêndio de dados geográficos, históricos e artísticos de Milão e seus arredores, e de todas aquelas curiosidades que podem chamar a atenção de um estrangeiro que se encontre na Lombardia.

Começa este tratado por uma extensa dedicatória ao infante D. Duarte, 5º duque de Guimarães [3], na qual Cristóvão de Andrade

d) Erilde Reali, *Manoscritti portoghesi della Biblioteca Nazionale « V. E. III » di Napoli*, in « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira », vol. IV, nº 1, Lisboa, 1963, pp. 99-110.

[3] O título de duque de Guimarães pertencia à Casa de Bragança. D. Duarte foi o 5º duque de Guimarães. Era neto do rei português D. Manuel I, pois era fruto do matrimónio de D. Duarte, 4º duque de Guimarães (filho de D. Manuel I e de sua segunda esposa, a raínha D. Maria) com D. Isabel de Bragança, irmã do 5º duque de Bragança. O Infante D. Duarte nasceu em 1541 e faleceu, solteiro, em Novembro de 1576. Como condestável do Reino, acompanhou seu sobrinho D. Sebastião na primeira expedição que este monarca fez à África, em 1574.



se apresenta a si próprio e ao manuscrito que elaborara, detendo-se também a expôr os motivos que o levaram a oferecer a obra ao duque.

À dedicatória segue-se o *Breue compendio da mui insigne, grande e populosa cidade de Milaõ*, que é subdividio em prólogo e em dezasseis capítulos, cujos títulos transcrevemos:

*Prologuo ao serenisimo senhor Dõ Duarte / tio do mui alto e sacro rei / Dõ Sebastiaõ de Pur-/tugual noso / Senhor.* / (fol. 1r-4v)

*Capitulo primeiro ẽ que breuemente se / descreue a Lombardia, cõ alguãs / cousas mais de notar dela / e outras ẽ geral / de toda Ita-/lia.* / (fols. 5r-12r)

*Capitulo segundo da / antigua Insubria, / origẽ e prin-/cipio da / cidade / de / Milaõ.* / (fols. 12r-14v)

*Capitulo terceiro da uinda de / Belloueso ẽ Italia, e da fũ-/dacaõ da cidade de / Milaõ.* / (fols. 15r-18r)

*Capitulo quarto de como a cidade / de Milaõ ueyo ẽ poder dos Ro-/manos, e das muitas / nobresas e / edificios de que a or-/naraõ.* / (fols. 18r-22v)

*Capitulo quinto de como esta cidade de / Milaõ ueyo ẽ conhecimento da uerdadeira fe / catolica, conuertẽdo-se a Cristo,* / e *de alguãs ueses que / foi roynada / e restau-/rada, e quaõto estendeo / seu / senhorio.* / (fols. 23r-29r)

*Capitulo sexto da grande-/sa desta cidade de Milaõ / ao presente, e de seu grande / pouo, que todo se ocupa ẽ / lauorar toda sorte de artes / e oficios.* / (fols. 29v-32r)

*Capitulo setimo da grande multidaõ de / templos e igreijas que na cidade / de Milaõ á, e da / nobresa e / manifectura de alguãs / delas, e do bẽ auẽtu-/rado Frei Amador, purtugues, que nesta cidade / esta sepu[l]tado.* / (fols. 32r-36v)

*Capitulo outauo ẽ que se contaõ / muitas obras pias, de grãde caridade e amor / do proximo, que na cidade de Milaõ se / achaõ, e das muitas reliqueas e corpos de / gloriosos sanctos de que guosa, e ou-/tras mais grandesas.* / (fols. 37r-42r)

*Capitulo nono de como os emperado-/res romanos tinhaõ por obriguacaõ, e tã-/bẽ ao presente tẽ coroarẽ-se de huã / coroa de ferro na cidade de Milaõ, / sobre a instituicaõ da qual se trataõ / alguãs openioẽns cõ outras cousas to-/cantes a mesma cidade.* / (fols. 42v-45r)

*Capitulo decimo da primeira fundacaõ e / reedificacaõ do castelo de Milaõ, e de / huã oracaõ que o autor recita, que para estor-/uar*

*a tal obra hũ nobre milanes fes / ao pouo desta cidade, como clara prophe-/cia do freyo que cõ ele aguora tẽ.* / (fols. 45r-49v)

*Capitulo undecimo ẽ que se de[s]creue / a obra do castelo de Milaõ e sua / fortalesa, cõ outras cu-/riosidades tocã-/tes a ele.* / (fols. 50r-53r)

*Capitulo duodecimo de m*uitas *grãde-/sas e nobresas desta ci-/dade de Mi-/laõ / que per de fora de-/la estaõ.* / (fols. 53r-55v)

*Capitulo decimo tercio da ra-/saõ por q*ue *o oficio ambrosiano ẽ / Milaõ se canta, e da celebracaõ / de sua misa.* / (fols. 55v-60v)

*Capitulo decimo quarto da / maneira de oficiar as uesporas / ao modo ambrosiano, e da quores-/ma que neste arcebispado de Mi-/laõ se guarda, e outras curio-/sidades tocãtes ao oficio am-/brosiano.* / (fols. 60v-64r)

*Capitulo quinto decimo de / muitos homẽs insinhes e precla-/ros que da cidade de Milaõ / sairaõ.* / (fols. 64r-68r)

*Capitulo sexto decimo e ulti-/mo das armas da cidade de Mi-/laõ, e da significacaõ delas, e / por quẽ foraõ guanhadas.* / (fols. 68r-71v)

O tratado encerra com uma *Epistola do autor, ẽ concru-/saõ da obra, ao serenissimo s*e-/nhor *Dõ Duarte, a quẽ ela he / dirigida.* / (fols. 73r-75r)

A segunda obra é uma *declaracaõ de huã carta que / hũ soldado dito Barahona mãdou / ao mui catolico rei Dõ Felipe* (fols. 75v-101r), na qual o Andrade transcrive em português a carta que o dito soldado Barahona teria escrito ao seu rei - Filipe II de Espanha.

É desta carta em particular que nos ocuparemos no presente trabalho, enquanto o estudo da primeira parte do códice será feito noutra ocasiaõ.

*Cristóvão de Andrade, autor do ms. I. E.* 31

Quem era efectivamente Cristóvão de Andrade, e quais as suas relações com a Casa de Bragança que lhe permitiam dedicar este manuscrito a um seu membro?

Para responder a esta pergunta temos que nos limitar às informações que nos são dadas pelo próprio Andrade, e que, por vezes, carecem da precisão e clareza que o leitor desejaria.

Sabemos somente tratar-se de um soldado português que se encontrava em Itália, na guarnição da Lombardia, ao serviço do



exército espanhol, desde 1559 (Paz de Cateau-Cambrésis). Nas *horae subsecivae* elaborara ele o tratado sobre a cidade de Milão que dedicou ao infante D. Duarte.

Devendo deslocar-se com o seu regimento, por motivos de ordem militar, a Parma, Andrade entregaria o manuscrito à infanta D. Maria (da qual faz um rasgado elogio a fols. 54r-55r), irmã de D. Duarte, e duquesa de Parma e Placência desde 1565, ano em que desposou Alexandre Farnésio, duque daquele estado. O autor dá claramente a entender que a infanta já o ajudara com vários favores, e que esperava receber dela outras mercês com a oferta da obra dedicada ao irmão (fol. 73v).

É o próprio Andrade que apresenta os motivos que o levaram a dedicar o seu tratado a D. Duarte: o facto de este ser um dos personagens de mais nobre e ilustre ascendência entre as várias Casas da Europa [4]; as muitas virtudes e qualidades naturais que possui, qual *vaso eleito* pela natureza (fol. 3r). Apesar da grandeza do personagem, atreve-se a oferecer-lhe a presente obra porque esta deve ser considerada como uma primícia da sua juventude e, ao mesmo tempo, compromete-se a dedicar ao infante também as obras da sua maturidade (fol. 4r); além disso é conhecedor do grande interesse que D. Duarte tem por tudo o que diz respeito à Itália [5] (fol. 3r) e sente-se muito ligado à Casa de Bragança, já que os seus antepassados paternos *se acha-/raõ escritos ẽ honrrados foros nos liuros da / matricula del rei Dõ Manoel de grãdissi-/ma fama, auo de U*ossa *A*lteza *e d' el-rei Dõ Joaõ, / o terceiro de felice memoria,* (fol. 3v) e os maternos serviram D. Jaime, 4º duque de Bragança, na con-

[4] A Casa de Bragança foi fundada em 1401, formando-se com os bens e terras com que o Condestável D. Nun' Álvares Pereira dotou sua filha D. Brites Pereira por ocasião do seu casamento com D. Afonso, 8º duque de Barcelos, filho bastardo de D. João I, e com as doações deste monarca.

O engrandecimento dos Braganças continuou através dos séculos, quer com alianças matrimoniais, quer com mercês régias, até quando, em 1640, foi aclamado rei o 8º duque desta família - D. João. Desde então, até à implantação da República, a história portuguesa funde-se intimamente com os anais da Casa bragantina.

[5] Recorde-se, a propósito, que, durante o século XVI, a Casa de Bragança, com assento em Vila Viçosa, se tornou uma verdadeira corte de humanismo, ali vivendo humanistas, letrados e juristas.

quista de Azamor. Acha-se, portanto, no dever de, imitando os seus antepassados, prestar qualquer serviço à Casa de Bragança.

A estas razões juntava-se, evidentemente, e por implícita declaração do autor, a de pretender receber qualquer favor útil à sua carreira militar, ou directamente da parte do infante D. Duarte, ou por intermédio de D. Maria.

*A carta do Barahona*

Como já dissemos, a segunda obra que compõe o manuscrito I. E. 31 é uma *declaracaõ de huã carta que / hũ soldado dito Barahona mãdou / ao mui catolico rei Dõ Felipe*, onde o soldado Barahona se lamenta ao seu rei pelo facto de não lhe terem querido pagar o tempo perdido na campanha do Gelves [6], que se concluíra com uma pesada derrota infligida aos espanhóis pelos turcos.

Cristóvão de Andrade *t*diz ao infante D. Duarte que junta ao seu manuscrito a tradução portuguesa desta carta por a considerar *cousa coriosa*, e porque este Barahona fora *do antiguo tercio des-/ta Lombardia homẽ mui principal / e de grãdes calidades*, regimento ao qual pertencia agora o Andrade.

Ao longo dos quatro capítulos em que a carta está dividida, o autor apresenta vários argumentos, todos tratados com a mesma finalidade: elogiar a obra de defesa da religião católica que Felipe II leva avante, para lhe fazer entender que o mundo contra-reformista depende dele e que, portanto, precisa de soldados e, consequentemente, deve pagá-los bem.

Apelando para o catolicismo contra-reformista de Felipe II e mostrando a importância da chamada guerra santa em que este

[6] Gelves é o nome dado pelos espanhóis à ilha de Gerbah, ou Humt Suk, situada no golfo de Pequena Sirte, em frente de Gabes. A campanha do Gelves a que se refere o autor é certamente a que o duque de Medina-Sidónia empreendeu em 1560 por ordem de Filipe II.

Era esta ilha o refúgio do pirata Barba-Roxa, e foi objecto de várias campanhas da parte da Espanha. Certamente o autor faz aqui referência à desastrosa campanha de 1560, em que o duque de Medina-Sidónia, tendo-se detido em Gelves devido às doencsa que reinavam nos barcos, no caminho para Trípolis, onde deveria, por ordem de Filipe II, atacar Dragute, foi derrotado pela armada turca, muito superior à sua, tendo deixado nas mãos dos *infiéis* mais de 4000 prisioneiros.



estava envolvido, Barahona chama-o praticamente à ordem através desta carta. Todos os temas tratados têm como finalidade mostrar ao rei que lhe convém ter os soldados satisfeitos, para que depois não se encontre sem ninguém que defenda as várias partes do seu grande império.

Critica os vícios da corte espanhola, exemplificados nos cortesãos e nos homens de letras em geral (bacharéis, doutores, licenceados e escrivães), que se dedicam a uma vida de prazer e de luxo, feita de artimanhas, hipocrisia e adulação, gastando desmedidamente em proveito próprio a fazenda pública e os bens reais, considerando-se, e sendo considerados, tanto mais honrados e dignos de estima, quanto mais dinheiro gastarem em futilidades. Não é, portanto, de admirar que desprezem quem arrisca a vida combatendo e que pretendam que o dinheiro atribuído aos soldados lhes seja dado em ajudas de custo. É por isso que não se vê nenhum fruto da grandeza do Império. Premiando e honrando o rei a quem não o merece, leva a que todos ajam da mesma maneira, transformando-se, assim, os espanhóis de povo aguerrido em covardes.

Poder-se-ia talvez lutar contra esta situação se não fossem precisamente aqueles homens quem se ocupa dos problemas da guerra, da qual, como é evidente, nada entendem, sendo de sua competência decidir qual a paga a atribuir aos soldados e quantos devem estar nas fortalezas situadas nos vários pontos do Império. Em face de uma situação tão desastrosa, não é para admirar que os soldados, desanimados pela pouca importância e pela pouca paga que lhes são atribuídas, percam algumas batalhas, sobretudo quando os comandantes, como aconteceu na campanha do Gelves, são incapazes, pois não são escolhidos pelas suas capacidades militares e estratégicas; nem é para admirar que alguns se aliem à causa da Reforma [7], nem que não consigam derrotar o exército turco, que é tido em grande consideração e temido pela população [8].

[7] Barahona, com toda a probabilidade profundamente católico, e numa carta em que se dirigia a um príncipe anti-protestante, se queria fazer o elogio dos soldados em geral, tinha que desculpar aqueles que combatiam pela causa da Reforma; assim, não encontrou melhor justificação que a de por a culpa nos governantes que pagavam mal aos soldados, obrigando-os, portanto, a fomentar as guerras para poder viver.

[8] Faz uma apreciação muito negativa dos turcos, dizendo que um povo que se

Recorda ainda ao rei que todos os grandes impérios tiveram como alicerces a coragem e a honra militares e a grande importância dada à mílícia, o que se depreende da atribuição de prémios aos corajosos e de castigos aos covardes. Aconselha-o, portanto, a que se informe de quem é merecedor de prémio ou de castigo; a que atribua os vários cargos, na paz como na guerra, a quem os merece; a que não dê ouvidos aos conselhos de cortesãos e letrados, que são interesseiros e demasiado numerosos, já que para a recta condução do país seria suficiente a décima parte dos que existem, pois, segundo o Barahona, *bẽ nos bastará ser cristaõs e ẽ-/tẽder e guardar os preceptos e mãda-/mentos de nosa sancta fé para nos saber / guovernar e reger, porque eles nos mos-/traraõ a estrada e o caminho, se os seguir-/mos, milhor que quaõtas leis e orde-/naçoens* (ff. 80r.-80v.); e, sobretudo, a que ponha remédio a este estado de coisas, gastando em armamento e com o exército o que gasta inutilmente com a paga dos doutores, licenceados e escrivães, e interessando-se pelos soldados que consomem vida e fazenda ao seu serviço.

Não vendo nenhuma causa para a grande desagregação social, Barahona explica-a assim: *Naõ sei que digua a taõ / grãde mal e abuso como este, senaõ / que quaõdo Deus quer castiguar hũ povo / por pecados de todos que priva de juí-/so seus guovernadores* (ff. 83r.-83v.).

Caso as coisas não mudem de rumo, prediz grandes desastres, desde a perda do império, como aconteceu aos Espartanos [9], aos Índios e aos Godos [10], até a uma vergonhosa aliança com os protestantes, como a que a França se viu obrigada a fazer [11]. É para evitar tais catástrofes que ele chama a atenção de Filipe II com esta carta, pois ainda está a tempo de as impedir, se seguir os seus conselhos de pagar melhor os soldados e se se humilhar perante Deus, pedindo-lhe que o ilumine, para poder sair, sem mais problemas, da situação em que se encontra.

É servindo-se em muitos casos de uma interpretação histórica *sui generis* e finalizada às suas aspirações que Barahona pretende que o monarca lhe pague o tempo que esteve prisioneiro dos Turcos, e, ao mesmo tempo, aproveita para chamar a sua atenção para o modo como é tratada a classe a que pertence.

É de admitir a hipótese de que Barahona não seja senão um criptónimo usado por Cristóvão de Andrade para poder criticar livre e ocultamente a sociedade espanhola.

Nota-se uma grande diferença de tom entre a maneira como o Barahona se dirige a Filipe II [12] e a atitude submissa que o Andrade usa, no seu tratado sobre Milão, com quem pertence a uma classe social superior à sua. Será esta a prova de que a carta tem na origem um outro autor, ou C. A. ter-se-ia servido de um pseudó-

---

deixa governar por aqueles que são pouco considerados pela sociedade a que o autor pertence e emarginados pela mesma sociedade não pode vencer os espanhóis, se não pelo facto de os militares estarem muito cheios de si pela importância que lhes é atribuída, enquanto, pelo contrário, os soldados espanhóis estão desencorajados pelo desprezo com que são tratados.

[9] Barahona indigna-se contra o facto de que a corte espanhola se entrega ao luxo e ao ócio, não imitando os Lacedemónios que viviam em função da guerra e conduziam uma vida simples e morigerada (fol. 77v). Mas, ao mesmo tempo, insurge-se contra os conselheiros do rei que querem que a paga dos soldados seja pequena para *que depois sintaõ menos as / nececidades da guerra* (fol. 83v.). É claro que o Barahona procura sobretudo o prestígio social na carreira militar, sem querer submeter-se aos inconvenientes da mesma.

[10] Justifica a perda do reino Visigodo não, como quer a tradição, com a traição do conde D. Julião, indignado pelo estupro da filha da parte do rei (sobre a lenda de Florinda, *La Cava*, vejam-se, sobretudo, *Crónica Geral de Espanha de* 1344. *A Lenda do Rei Rodrigo*. Introdução, notas e glossário de Luís Filipe Lindley Cintra, Lisboa, 1964 e Ramón Menéndez Pidal, *Floresta de Leyendas Heroicas Espanholas. / Rodrigo, el Ultimo Godo*, Madrid, 1942), mas porque os soldados estavam indignados com o mau tratamento que lhe davam, interpretando, assim, de maneira original, a passagem ao inimigo dos filhos de Witiza, que, deste modo, pensavam poder recuperar o trono que fora do pai e para o qual fora eleito Rodrigo.

[11] Também neste caso o Barahona nos dá uma interpretação muito pessoal dos acontecimentos históricos: a aliança da França com os luteranos, realizada para escapar ao abraço mortal do Império, é vista como uma submissão aos protestantes. Pensamos que esta cegueira histórica seja desejada pelo autor para dar uma sua explicação daqueles acontecimentos.

[12] Toda a carta é escrita num tom de advertência, dizendo claramente ao monarca que a culpa da corrupção social é sua, porque Deus, para castigar uma nação, *priua de jui-/so seus guouernadores* (fols. 83r-83v), terminando a carta com um conselho que, apesar de ser dado na 1a pessoa do plural para ter um significado impessoal, é claramente endereçado a Filipe II: *Humilhemo-/-nos a Deus, e pecamos-lhe nos tire es-/tes nubrados dos olhos, mostraodo-/-nos o que deuemos faser, para / que asi milhor o siruamos* (fol. 100v).

nimo para satisfazer o desejo de criticar, e com justa razão, os métodos e a administração militar do rei de Espanha, de cujo exército fazia parte? É claro que, pela simples razão de combater num tércio espanhol não lhe convinha fazê-lo falando ou escrevendo na primeira pessoa, apesar de se dirigir a um infante português. Talvez considerasse mais cómodo atribuir a um hipotético Barahona afirmações um tanto ousadas, que, de outro modo, não deixariam de lhe acarretar dissabores.

Mas, mesmo que o Barahona tivesse existido como entidade distinta da de C. A. e tivesse, de facto, escrito a carta que aqui se transcreve, esta seria, todavia, funcional aos projectos do Andrade que, pretendendo receber mercês de D. Duarte ou de D. Maria, e, exaltando a gente de guerra pela boca do Barahona, se exaltava a si próprio, justificando assim o pedido feito. A apoiar esta tese parece estar o facto de que o Andrade devia ter no espírito, desde o primeiro momento, a ideia de juntar a carta à sua obra, pois, apesar de dizer que a deve concluir à pressa, sem tempo para a reler, visto estarem a chamá-lo para uma expedição com a qual o seu regimento se unirá a D. João de Áustria, podendo assim, durante o percurso, levar *a presente obra a Par-/ma a senhora Dona Maria* (fol. 75r), ainda escreve mais cinquenta e duas páginas com a transcrição da carta.

Ao apresentarmos esta carta não podemos deixar de recordar aquele importante documento histórico-literário do nosso século XVI que é *O Soldado Prático* de Diogo do Couto, escrito durante o reinado de D. Sebastião, mas impresso pela primeira vez muito mais tarde, em 1790.

Seja bem claro, desde já, que o espírito que presidiu à elaboração das duas obras era diverso, embora a situação de fundo parecesse idêntica. Trata-se, em ambos os casos, de soldados que pretendem a paga do esforço despendido em defesa das respectivas pátrias, mas, enquanto o Barahona se interessa somente pela remuneração dos serviços prestados, e nisso baseia todo o seu raciocínio, o *soldado prático* mostra maior interesse pelos desmandos que se passam na Índia e ameaçam fazê-la perder para o Estado português, do que propriamente pelo seu caso pessoal. E, no entanto, os vícios de que enfermam as respectivas nações são os mesmos.

Diogo do Couto preocupa-se com, pela boca do *soldado prático*,



fazer ver até que ponto as coisas vão mal na Índia, de tal modo que, vaticina, em breve se perderá tal província. Insurge-se contra a perigosa mania da época de dar mais valor à nobreza do nascimento que aos méritos e serviços pessoais, contra o luxo que impera, e que é a causa de os vice-reis irem à Índia para se enriquecerem e não para servirem a pátria e o soberano, roubando a fazenda real e o povo, e praticando injustiças de toda a ordem. Preocupa-se também com o facto de a Índia, terra fértil e cheia de riquezas, não estar bem defendida, por as fortalezas serem mal providas de soldados. Os capitães e vice-reis não se preocupam com combater na altura devida, nem com socorrer as armadas atacadas pelos corsários. Além disso, não sendo aqueles liberais, nem de palavras brandas e prudentes, e não louvando nem fazendo mercês aos soldados que as merecem, contribuem para que estes se desleixem. É por todos estes motivos e, sobretudo, porque os reis *ueram a gostar mais de lisonjeiros do que de filósofos e sabedores*, que o autor teme que Portugal acabe por cair nas mãos dos espanhóis.

Também o Barahona condena o seu rei por prestar atenção aos maus conselheiros. Mas os conselheiros são maus no espírito do Barahona e no do *soldado prático* por motivos diversos. No do primeiro, simplesmente porque aconselham o rei a poupar no que dá aos soldados, não se importando com nenhum outro aspecto da vida política do país, e no do segundo porque são lisonjeadores, em vez de filósofos e sabedores. O soldado espanhol condena também os letrados por só pensarem no luxo e em procurar-se favores, consumindo a fazenda do rei e dos vassalos em prazeres e não fazendo armadas, o que é contrário à sua ideia de dar uma importância primordial à guerra e só a ela. Atribui, portanto, aos letrados os defeitos que o *soldado prático* atribui aos vice-reis, pois que, evidentemente, cada um se preocupa com por em relevo os defeitos daqueles que lhe causam problemas. O Barahona queixa-se de que ficam mais mal pagos os soldados que derramaram mais sangue do que os outros, pois os primeiros confiam nos seus feitos, e os segundos apresentam-se cheios de recomendações. Ou então, a recompensa é atribuída, como diz o despachador ao *soldado prático*, àqueles que os enfadam com lamúrias, e não aos que apresentam a prova dos seus méritos, mas se calam.

É idêntico o desassombro com que, nas duas obras, um simples soldado se dirige a altas personalidades. Ambos ameaçam os seus

reis: o *soldado prático* dizendo tão insistentemente que a Índia se perderá que transparece bem a preocupação do autor da obra a este respeito; o Barahona fazendo-o temer que os soldados o não sirvam bem por não serem bem pagos.

Diogo do Couto dá uma importância limitada à recompensa material do soldado, preocupando-se mais com os desmandos morais. O Barahona preocupa-se com estes só na medida em que impedem a satisfação dos seus interesses, chegando a pretender demonstrar, o que, aliás, não era novidade na sua época, a superioridade dos homens de armas em relação aos homens de letras, coisa que Diogo do Couto não faz, até porque não adverte a contradição, visto pertencer às duas categorias.

Esta, portanto, a diferença ideológica fundamental entre duas obras que mostram os vícios de uma mesma época: a preocupação do Barahona é meramente económica e pessoal, enquanto que a do *soldado prático* é pelo destino da pátria. A carta do Barahona é um libelo em favor da guerra, enquanto que Diogo do Couto se insurge contra tudo aquilo que, na sua opinião, pode levar à perda de uma nação (vícios, corrupção da justiça e dos altos funcionários do Estado), mostrando bem que não é só dos soldados que depende a salvação de um Império. Em conclusão: o Barahona e Diogo do Couto situam-se em dois climas totalmente diferentes, já que o segundo pugna por um ideal nacional que o primeiro nem de longe considera.

*Critérios seguidos na transcrição do códice*

Apresentamos o texto do manuscrito com toda a fidelidade, limitando a nossa intervenção ao mínimo indispensável, apenas com o intento de tornar menos cansativa a leitura, embora respeitando escrupulosamente as características da linguagem do autor. Cingimo-nos, portanto, aos seguintes critérios:

a) Desdobrámos as abreviaturas, inserindo as letras a mais em itálico.

b) Colocámos entre [ ] as letras que, por vezes, foi necessário acrescentar.

c) Mantivémos a separação das linhas, indicando-a com uma barra oblíqua, mas separámos as palavras indevidamente unidas, e juntámos as sílabas da mesma palavra sempre que se encontravam



separadas. Na transcrição da forma verbal com pronome átono usámos o hífen, para naõ dar ádito a confusões.

d) Escrevemos com maiúscula os nomes de pessoas, obras, continentes, nações, regiões, cidades e montes, assim como as palavras iniciais de período.

e) O autor emprega frequentemente a barra como sinal de pontuação, ou apenas para separar conceitos, distinguindo, embora com pouca lógica e regularidade, unidades sintácticas e semânticas. Achámos mais conveniente recorrer à normal pontuação moderna: o que, sendo ao mesmo tempo um meio de interpretação textual, não altera de modo algum a lição, e imprime à prosa deste nosso patrício um andamento mais definido e claro.

Declaracaõ de huã carta que
hũ soldado dito Barahona [13] mãdou
ao mui catolico rei Dõ Felipe.

Maõdo mais asi mesmo a U*ossa* A*lteza*, / por me parecer cousa coriosa, / huã carta q*ue* nestas partes de p*essoa* de / fe e credito me foi dada, q*ue* por hũ / soldado, por sobrenome dito Ba-/rahona, q*ue* foi do antiguo tercio des-/ta Lombardia, homẽ mui principal / e de grãdes calidades que, no destroco / que armada do Turco fes sobre a q*ue* / foi tomar o Gelues, se perdeo. Foi fei-/ta e teue ordẽ cõ que a deu ao mui / catolico rei Dõ Felipe, porque, auẽdo / saído de catiueiro e indo-lhe pedir / satisfacaõ de seu serviço, lhe foi res-/pondido pelo cõselho real, ẽ q*ue* ẽtraõ / m*ui*tos grãdes e asi mesmo letrados, que / el-rei naõ era ẽ obriguacaõ aos / que na perdicaõ do Gelues se a-/uiaõ perdido, por donde, manifes-/taõdo os males que se aguora permi-//fol. 76r.//tẽ e quẽ os causa, e donde uieraõ, e como os / soldados q*ue* na tal jornada se acharaõ [14] naõ / foraõ causa da

[13] A nossa leitura do nome do soldado difere da de Pellizzari, que lê *Barasona*.

[14] Como é evidente, esta forma verbal é a 3a pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo e não do futuro imperfeito do mesmo modo. De facto, o Andrade utiliza a desinência *-aõ*, não só no futuro, como em todos os tempos verbais que hoje apresentam a desinência *-am*. A grafia utilizada pelo autor poderia, por vezes, dar origem a confusão entre o passado e o futuro, ou até

royna dela, senaõ as cabe-/cas que a regiaõ, tambẽ se alarguou hũ / pouco cõtra algũs letrados deste tempo / q*ue* mal usaõ de seu saber, e cõtra outros q*ue*, / naõ tendo m*ui*ta experiencia da guerra, / tẽ grãde autoridade sobre as cousas dela. / O treslado da qual carta, por ser hũ pou-/co cumprido, reparti e diuidi ẽ capitulos, / cuio thenor, tradusido de romance caste-/lhano ẽ noso uulguar purtugues, he / o que se segue. /

## Capitulo primeiro

ẽ que se / contẽ a primeira parte da / carta que o soldado Baraho-/na maõdou ao mui alto / e catolico rei dõ Felipe. // fol. 76v. // Naõ he meu intẽto, sacra, catolica, real / magestade, traser-lhe a memoria a diuer-/sidade de monarquias, republicas e se-/nhorios que no mũdo, até o presente tẽpo / ẽ qu estamos, ouue; nẽ as diuersas openi-/oẽns que ate oje tiueraõ, nẽ por quaõtos / e diferẽtes modos se guouernaraõ, porque / seria nũnqua acabar. Som*en*te quero diser / que hũs e outros sempre procuraraõ de-/fender, ampliar e ẽsanchar sua religiaõ / e maõdo, e ordenar leys e prematicas, cõ / as quaes se sustẽta e defende o bẽ co-/mũ, qu eles sempre antepuseraõ ao pri-/uado e particular, porq*ue* conheciaõ q*ue* [15], faleçendo o / corpo, que tambẽ os outros mẽbros fal-/taõ. E, pois todos tiveraõ hũ mesmo de-/sejo de cõseruar seus estados, he nece-/cario uer quaes foraõ os que os mais / estẽderaõ, milhor se guouernaraõ e / mais tempo permanecerraõ, p*ar*a to-/mar deles exemplo, como de homẽs q*ue* / mais justas leys seguiraõ e mais pro-/ueitosas ordenacoẽns guardaraõ. Asi // fol. 77r. // mesmo, cõuẽ saber que leys foraõ estas / que tiueraõ estes taes, que ordẽ ẽ suas / cousas, e por que uias e caminhos ui-/eraõ a estẽder-se taõto e a subjectar ou-/tros, p*ar*a uer se foi folguaõdo ẽ suas / casas, tiraõdo inuẽcoẽns, balhando cõ / damas, e fulminaõdo cõ os juisos por in-/uẽtar excercicios e galas de praseres, / ou se peleijaõdo cõtra imiguos, arris-/caõdo-se ao[s] periguos e toleraõdo e sofrẽ-/do os trabalhos. Isto nos diraõ os beli-/cosos Lacedemonios, os quaes, ẽ taõto q*ue* / guardaraõ as asperas leys de Licu[r]guo, /

---

mesmo entre uma forma verbal e um substanctivo (p. ex.: regiaõ), mas tal não acontece devido ao contexto em que estão inseridas as formas em questão.

[15] *conheciaõ que*: em entrelinha.

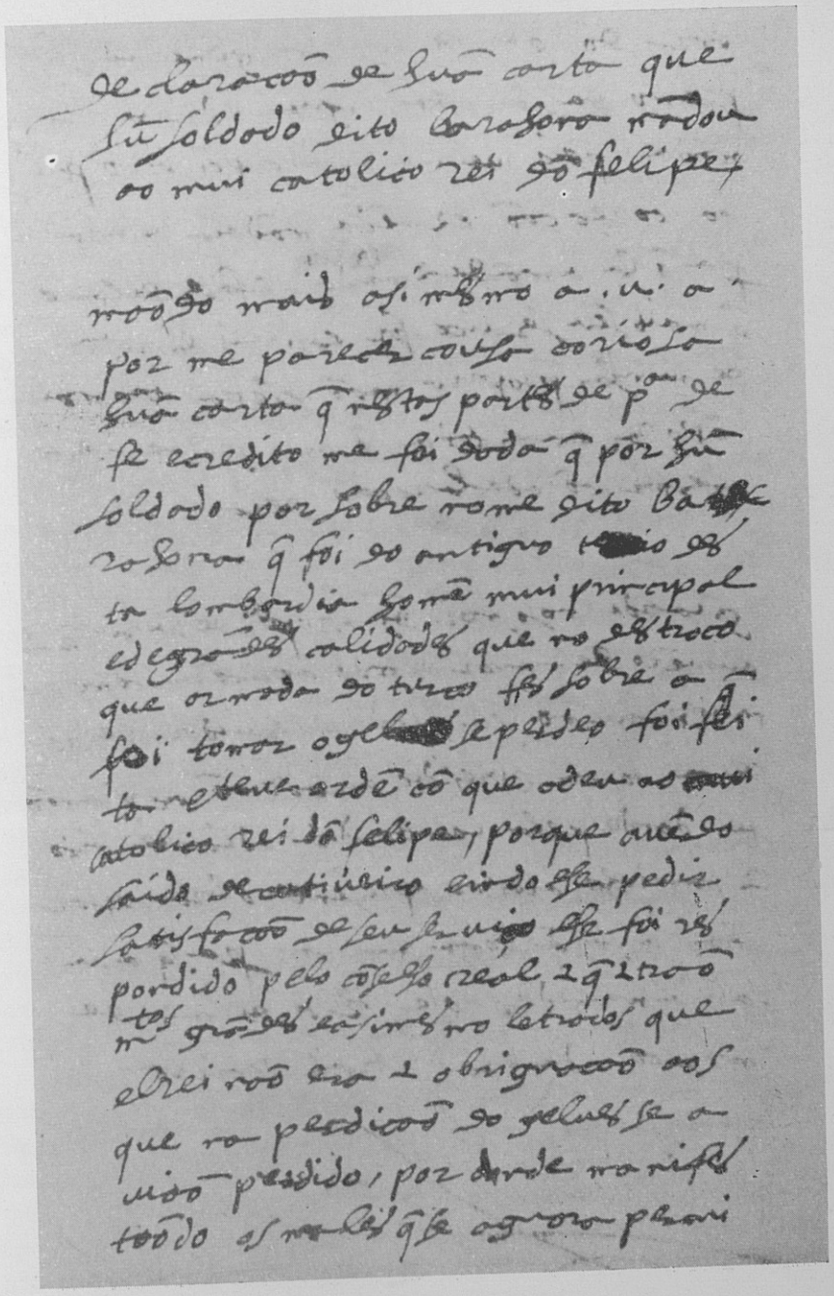


naõ som*en*te foraõ nũqua uẽcidos ẽ bata-/lha nẽ recõtro, mas antes cõ triun-/fosas uitórias senhorearaõ a mayor / parte de Grecia e Asia, tendo nela / seus presidios e guarnicoẽns ordina-/rias às quaes naõ cõsentiaõ pasar / a n*en*hũ ate que tiuese quinse anos, / temẽdo naõ cobrase os uicios da-/quela prouincia sendo de menor // fol. 77v. // idade, nẽ taõ pouco admitiaõ ungu-/entos olorosos, nẽ trafaguos de mercãçias, nẽ musicas, saluo as que / lhes seruiaõ p*ar*a os animar na guerra. / Finalm*en*te, eles desterraraõ todas as / cousas cõ que lhes parecia q*ue* ficauaõ / os homẽs debiles e delicados, e busca-/uaõ as que os fasiaõ robustos e for-/tes, inuẽtaõdo no oçio da pax jo-/guos de manhas e forcas e excerci-/taõdo-se neles, de maneira que / naõ sentisẽ os trabalhos quaõdo / fose forcado pasarẽ por eles, comẽdo / e bebẽdo taõ pouco q*ue* cõ grande fa-/cilidade soportauaõ e sufriaõ a fo-/me, sede e outras nececidades que / sempre a guerra tras cõsiguo, na qual / punhaõ todo seu fin e honrra, pre-/miaõdo aos que se nela auẽtajauaõ, / e castiguaõdo aos que fracam*en*te seruiaõ, / asi no peleijar como no guouerno dele. // fol. 78r. // E, ẽtẽdẽdo que o d*in*h*ei*ro e sua cobica era / o que fasia os homẽs tenases e auaros de / todos os bẽs, trasendo-os tras si, o desterraraõ / total-m*en*te de sua republica e patria. E, segũ-/do dis Plutarco, todo o tempo que carece-/raõ dele foraõ s*enh*or*es* doutros pouos e / gẽtes, e taõto que o tornaraõ admitir e / usar se perderaõ e foraõ subjectos. Pois, / deixaõdo outros mais que ia foraõ e q*ue* / ẽ grãdes celcitudes se uiraõ, porq*ue*, co-/mo dise, naõ he minha tẽcaõ tratar / deles por escusar prolixidade, posto / que tambẽ bõns exemplos nos puderaõ / dar, uenhamos aos Romanos que fo-/raõ os que mais nacoẽns dominaraõ / e mais suas leys estẽderaõ, e uejamos / que orde tiueraõ p*ar*a uir a este cume / e alto grado. Por certo, o principal foi / guerra e, peleijaõdo e cõbatẽdo cre-/ceraõ e ampliaraõ seu imperio, cri-/ando os mais ilustres capitaẽs e mais // fol. 78v. // ualentes soldados que iamais ouue, naõ por-/que de seu natural foror fosẽ mais belico-/sos que os outros, mas pela m*ui*ta industria / e diligẽcia que tiueraõ ẽ cõcertar seus exer-/citos e animar aos soldados deles, pondo toda / a honrra no trabalho e periguo da guerra, / persuadindo cõ m*ui*tas rasoẽns a ter ẽ pouco / a uida que [é] mortal, por amor da fama / que sempre permanece, buscaõdo nouas in-/uẽcoẽns de lou-uor cõ que grateficar e hon-/rrar os que se auẽtajauaõ nos periguos por / causa da patria. Daqui naceraõ taõtos / triunfos como foraõ cõcedidos aos capitaes / romanos; daqui as coroas muraes q*ue*

se / dauaõ aos q*ue* primeiro subiaõ e escalauaõ / as muralhas dos imiguos; daqui tambẽ / as nauaes e, asi mesmo, as çiuicas, e outros / m*ui*tos generos de premios cõ que os coracoẽns / dos homẽs se inflamauaõ e ẽcẽdiaõ, procu-/raõdo lustrarẽ ẽ todos os trabalhos, sẽ te-/mer a morte, por ser daqueles q*ue* taõto de / todo pouo eraõ honrrados. Finalm*en*te, eles pro-/curaraõ honrra de tal maneira, seguin-/do sempre a guerra, q*ue* aos que acabauaõ // fol. 79r. // e feneciaõ nela por beatos nominauaõ, escreuẽdo a sua patria e mostraõdo-lhe como / só nisto cõsistia a uerdadeira felicidade, cõ / as quaes cousas aos couardes fasiaõ animosos / e aos que o ia eraõ m*ui*to mais o ficauaõ sendo, / cõuidaõdo a todas as naçoẽns os uiesẽ seruir. Mas, / p*ar*a que me canso ẽ mostrar por exemplos par-/ticulares o respeito q*ue* as cousas da guerra se / soya ter, pois por barbara q*ue* a nacaõ fose naõ / lemos dela [16] que lhe naõ dese o mais preeminẽte / luguar, procuraõdo por nela toda a honrra / e felecidade desta uida, incitaõdo a todos / q*ue* a seguisẽ, e fasendo cortesia aos animosos / e ualẽtes, e oferecẽdo-lhes a honrra ẽ premio / do fin dos seus trabalhos, cõ que os fracos e me-/drosos, q*ue* naõ mereceẽ participar dela, se in-/flamauaõ e acẽdiaõ por só alcãcar o mes-/mo e naõ ficar abatidos, a qual acquiriaõ os fortes e brauos, menospreciando sua uida / por som*en*te alcãca-la, donde ueyo nacer a no-/bresa, a fidalguia, a ordẽ do Tusaõ que Uosa / M*ajesta*de tras, e a de Santiaguo e todas as demais / q*ue* na cristãdade á. De que nos presamos ẽ Es-// fol. 79v. //panha todos os fidalguos e caualeiros e to-/da sorte de nobresa, se naõ de mostrarmos / que as insignias e armas que trasemos por / diuisa e honrra as guanharaõ nosos prede-/cesores nas guerras por algũs feitos sina-/lados que nelas fiseraõ? Por certo naõ / á principe, caualeiro nẽ letrado q*ue* naõ / se corra e afronte se lhe disẽ q*ue* seus an-/tepasados naõ seguiraõ a guerra, e q*ue* sua / origẽ he de letrados e pleitistas, ou outros / oficiaes, ainda q*ue* sejaõ os mais excelẽtes / que de qualquer alte [17] ouue no mundo. / Naõ quero diser que os taes naõ sejaõ / nececarios, cada qual ẽ seu oficio: o doctor / p*ar*a declarar a ley, o escriuaõ p*ar*a escreuer / o cõtrato, o procurador p*ar*a defẽder a cau-/sa do morãte ou ausẽte. E naõ taõ nece-/carios que naõ uiuesemos milhor e mais / pacificos cõ o disimo

[16] *dela*: em entrelinha.

[17] Está, evidentemente, por *arte*, devido a uma troca de líquidas.



deles, que naõ cõ todos / os que á, que he posiuel que *para* guouer-/ nar huã cidade a-d auer nela huã ui-/la de letrados que sẽ duuida *nen*huã // fol. 80r. // saõ causa de taõtos pleitos, aluorocos e / demãdas como ẽtre os homẽs se uẽ, trasẽdo-/-os embrolhados e ẽbaidos cõ leys e openioẽns / falsas, ate q*ue* a hũs e a outros colhẽ a sustãcia, / que cousa he uer a ley clara e pura e quaõ / facil he d entender estaõdo só, e que cou-/sa he ue-la entre as trãpas e lasos onde es-/ta cuberta, cõ tanta uariedade de gro-/sas e openioẽns que naõ á quẽ a posa a-/char, porque ẽ tiraõdo-lhe huã loguo lhe / deitaõ quatro. Prouuera a D*eus* nos cõtẽta-/ramos cõ aquela rusticidade e simplesa / que tiueraõ nosos padres antiguos, que / nũqua ẽ Espanha ẽtrara tãta curio-/sidade, ainda que naõ admitiramos / alguãs letras e nos chamaraõ barbaros, / que bẽ nos bastara ser cristaõs e ẽ-/tẽder e guardar os preceptos e mãda-/m*en*tos de nosa sancta fe p*ara* nos saber / guouernar e reger, porq*ue* eles nos mos-/traraõ a estrada e caminho, se os seguir-/mos, milhor que quaõtas leys e orde-// fol. 80v. //naçoẽns escreueraõ Caldeos, Greguos, E-/gypcios e Romanos, que ẽ fin todos estes / acabaraõ cõ suas agudesas quaõdo ma-/is a seu praser estauaõ cheos de dili-/cias e riquesas. E naõ diguo que tenha-/mos ẽ pouco estes preceptos descudaõ-/do-nos taõto que dei-xemos todo o cu-/dado a D*eus* sẽ fasermos o q*ue* cõvem, pois / asi guouerna sua prouidẽcia diuina / todas as cousas que, naõ mouẽdo-se a mais / minima do mũdo sẽ sua uõtade, deu / poder a naturesa p*ara* q*ue* produsise tãta / diuersidade delas como uemos, cõsu / mindo-as a seu tempo, e procreando tu-/do cõ taõto arteficio que nos poẽ / grãde admiracaõ nela diferẽcia de / plantas e eruas q*ue* a naturesa produse / e as calidades e uirtudes taõ diferẽtes q*ue* / a huãs e outras cõcede, cõ liçẽça q*ue* do / mui alto Criador e S*enh*or D*eus* tẽ p*ara* / as aguoas, pedras, e ẽ todo o criado, / naõ frutificaõdo huã prouincia // fol. 81r. // o que outra produse, antes auẽdo tãta / descõformidade que parecẽ naõ serẽ / hũs mesmos elemẽtos os que causaõ / taõta diferẽcia, ate ẽ os homẽs, que / ẽ huã parte uemos nacer brãcos e / ẽ outra negros, ẽ Europa cõ barbas / e ẽ Mexico sẽ elas, ẽ huãs partes / mais belicosos e feroces que ẽ outras. / E tudo isto permite D*eus*, por sua diuina / sabedoria, subjecta-lo taõto a noso in-/tẽdim*en*to que nos deu ẽ tudo inteiro / conhecim*en*to p*ara* que cõ noso saber / e prudencia naõ ouuese cousa de q*ue* / nos naõ soubesemos aproueitar, trasẽ-/do das Índias e partes do nacẽte o q*ue* / ẽ Espanha naõ temos, e leuaõdo de Eu-/ropa o de q*ue* ẽ oriente carecẽ, do-

maõdo / os animaes brauos para noso uso, fasẽ-/do reparos cõtra a uiolẽcia, tẽpe-/raõdo o quente cõ o frio, e mesclaõ-/do o amarguo cõ o que taõto o naõ he. // fol. 81v. // Asi que cõ a prudẽcia, experiencia e / industria as cousas se cõformaõ, todos os / estados e pouos se cõseruaõ, e tãbẽ os senhorios / se aumẽtaõ. Cõ estas extẽderaõ os Ro-/manos seu imperio e, por naõ cansar / a Uossa Majestade, cõ estas se defende a religi-/aõ e se sustẽta o bẽ comũ, pondo a hon-/rra e o premio na uirtude, para que ẽtẽ-/daõ todos que quẽ milhor usar dela / á de ser mais honrrado e premia-/do de todo pouo: o que he causa de se / faserẽ os homẽs uirtuosos, de pusila-/nimos animosos, de debiles fortes, de fra-/cos brauos, e de timidos arriscados. E / pois estes, naõ tẽdo mais lux da que / alcaõcaraõ cõ a experiencia e cõtẽ-/placaõ das cousas, entẽderaõ qu era / nececario por toda sua felicidade / na uirtude, para que os homẽs a seguisẽ, / quaõto mais obriguados somos os crista-/õs a procurar por todas as uias che-/guarmo-nos a ela, pois sabemos que // fol. 82r. // sẽ uirtude naõ podemos cõtẽtar aque-/le Senhor que morrẽdo remio e salvou / o genero humano, como tambẽ nos á / de saluar se seguirmos suas semitas e / caminhos, obraõdo sempre uirtude, que to-/da procede e mana d ele para lux e / claridade de nos outros. /

## Capitulo Segũdo

ẽ que se pro-/segue a segũda parto da carta / e se reprẽde nela algũs uí-/cios do presente tem-/po, e se queixa / o autor do pouco premio e / ma satisfa-/caõ que a gente de / guerra se custuma / aguora dar, / e os / danos que diso/nacẽ. // fol. 82v. // Sendo isto pois asi, inuictissimo e muito po-/deroso rei e senhor noso, qual he a causa / que, naõ somente usemos uirtude ẽ nenhuã / proficaõ, mas que tiremos a preeminẽ-/cia e gualardaõ de todo aos que a seguẽ / e procuraõ ualer por ela, dando-a aos / que seguẽ os uicios, cõ mostrarẽ comũ-/mente que buscaõ honrra que se torna ẽ / proueito? E asi, naõ seguẽ a uirtude, / porque naõ he este seu caminho, di-/sendo: pois como seremos ricos e honrra-/dos senaõ adulaõdo, buscaõdo fauor, / subjectaõdo nosa uontade ao apetito / dos priuados e grãdes, finalmente, cobrin-/do a uirtude, de maneira que, se algũ / uirtuoso quisese ualer, se á de fin-/gir maõ cõ ueste do cõtraria ipocre-/sia? E outro tempo certo naõ se crera / que, sendo os Espanhoes de seu natural / gẽte mais robusta, mais belicosa, ma-/is



codiciosa de honrra que todas as // fol. 83r. // outras, e que cõ mais lealdade aja sempre / seruido, a seus principes ate oje, seja a-/guora a mais delicada, mais amigua / de folguar que todas, e que mais se afaste / de periguo e trabalho, fasendo cada dia / faltas no que lhe toca. Nace isto de da-/rẽ a honrra e o premio dos uirtuosos e / esforcados aos uiciosos e couardes, porque / nũqua mais desejaraõ honrra os Espa-/nhoes que no presẽte tempo. Mas, uendo que / naõ anda ia cõ a uirtude e que a naõ / achaõ buscaõdo-a nos periguos e pelei-/jaõdo animosamente, buscaõ-na nos uicios, / pintaõdo-se, untaõdo-se, e procuraõdo fa-/uor; se afastaõ dos desastres, uendo que / os que o fasẽ saõ honrrados e presados. Tẽ ẽ / pouco faser faltas, pois remuneraõ aos / que as tẽ feito. Naõ sei que digua a taõ / grãde mal e abuso como este, senaõ / que quaõdo Deus quer castiguar hũ pouo // fol. 83v. // por pecados de todos que priua de jui-/so seus guouernadores. Por certo desde A-/daõ ateguora nũqua principe teue / tãta nececidade de gẽte de guerra / como Uossa Magestade tẽ aguora, para de-/fẽder o pouo cristaõ, e nunqua menos / cabedal nẽ cõta se fes dela. Naõ uejo / que se trata ẽ todos os cõselhos senaõ de / abatir a milicia e aniquilar a honrra e / premio aos que o merecẽ, aconselhaõdo a / Uossa Majestade tire o soldo aos soldados e que naõ / lhes faca merce, disendo que lhes basta qua-/tro escudos ou tres para se mãterẽ cada / mes cõ eles, e que dar-lhes mais he fase-/los uiciosos, e que he milhor mãte-los ẽ / pobresa para que depois sintaõ menos as / nececidades da guerra, que te-los regua-/lados para que as[18] naõ posaõ tolerar e sofrer. / He uerdade que os que disẽ isto despẽ-/dẽ suas fasendas procuraõdo ser pobres / por honrrar a pobresa, cõuidaõdo aos ou-// fol. 84r. //tros cõ seu exemplo a imita-los e segui-la. / Antes uemos que todo seu trabalho e fadi-/gua he faser-se ricos, incitaõdo quaõto / podẽ Uossa Majestade que o tire dos soldados e gẽte / militar para da-lo a eles. Naõ tenho uisto / bachilher, escriuaõ, nẽ homẽ que tenha / oficio real ou trate cõ sua audiencia / que naõ se faca rico ẽ pouco tempo, dei-/xaõdo morguados e rendas a seus filhos, a-/inda que aja guastado ẽ sua vida tres / dobrado salario do que tinha d ordenado. / E, ao contrario, se ueraõ poucos soldados que / deixẽ mais que hũ lancol ẽ que os amor-/talhẽ quaõdo falecẽ, posto que tiuesẽ / mui

[18] *as*: na entrelinha.

preeminẽtes carguos na guerra. Po-/is se isto he taõ certo como o a experi-/encia mostra, e se ue a pobresa aguora / a cousa mais infame e abatida que á ẽ-/tre os homẽs, como quer U*ossa* M*ajesta*de persuadir-/lhes que tomẽ hũ abito taõ trabalhoso, / auẽturaõdo sua uida cada paso, ofere-// fol. 84v. //cendo-lhes que ẽ paguo de seus trabalhos, / se acabarẽ peleijaõdo, ficar sẽ sepul-/tura, e, se escaparẽ do periguo, que / parẽ nos hospitaes, desonrrados e tidos / ẽ pouco de todos? Fermoso premio e re-/muneracaõ por certo p*ara* os indusir aos / desastres, pois estes saõ os triunfos, estas saõ / as coroas, esta he a honrra que oje se fas / aos que auẽturaõ sua uida por todos, / ẽ satisfacaõ de seus trabalhos. Cõ isto per-/dẽ todos o animo de seruir bẽ, e o que / pode apartar-se da guerra a deixa, ain-/da que aja de padecer mayor miseria / ẽ outro abito ; e o que naõ pode apartar-se / dela procura ao menos naõ se meter nos / periguos, pois sabe quaõ pouco a de me-/recer ẽ os buscar. Eu prometo a U*ossa* M*ajesta*de / que esta tudo isto que diguo taõ tri-/lhado, e que se trata taõ sẽ temor nẽ / uerguonha ẽtre toda sorte de soldados, / que naõ taõ som*en*te o praticaõ, mas ainda / o poẽ por obra, que he pior. Queira D*eus* // fol. 85r. // que quaõdo deles tiuer neceçidade seja / seruido como cũpre, pois uemos que mais / cõta e diligẽcia tẽ os oficiaes ẽ aprouei-/tar-se de seu suor que ẽ despachar-lhe a re-/muneracaõ dele. E cõ isto estar taõ cursa-/do e sabido, dira o licẽceado ou doctor que / tenha U*ossa* M*ajesta*de din[h]eiro e que naõ lhe faltaraõ / soldados. He uerdade, mas cõ estes taes ira / seu seruico e honrra auãte pelo bõ co-/nhecim*en*to que tẽ da guerra, quaõto ma-/is que antes que tomẽ as armas ia sa-/bẽ o premio que ẽ recõpẽsa dos traba-/lhos e nececidades que cõ elas pasarẽ lhes / á de ser dado. Cousa certo he marauilho-/sa que naõ som*en*te ia guora acquiramos / satifacaõ nẽ honrra pela guerra, mas / que perdemos a nobresa que erdamos / de noso[s] padres ẽ sendo soldados. E se naõ, / ueja-se que uai hũ soldado a casa de / hũ doctor ou secretario e naõ fas ma-/is diferẽca dele que se fose hũ moco // fol. 85v. // d esporas, posto que seja mais ualẽte e / mais fidalguo que o Cid. Como he posiuel, S*enh*or D*eus*, que todos os homẽs se cõjurẽ p*ara* / destruir aqueles q*ue*, alẽ de nos defẽde-/rẽ a fe, religiaõ, e bẽ comũ, saõ cau-/sa que cõ seu trabalho uiuaõ todos / os demais seguros e descãsados, leuaõ-/do praser e cõtẽtam*en*to ẽ suas casas, auẽ-/turaõdo eles as uidas cada momento, / por que os outros tenhaõ as suas segu-/ras? Quẽ deitou os mouros d Espanha? Quẽ tẽ guardado os estados de Frandes / e



d Italia? Por certo naõ o bacharel, / licẽceado cõ seus parrafos, nẽ escriuaẽs / da camara, fasenda, e justica cõ suas / plumas. nẽ os gualantes cõ suas in-/uẽcoẽns, senaõ o suor e trabalho dos / bõs e ualerosos soldados : pois, sendo uer-/dade que somos escrauos de todos os / homẽs, qual he a rasaõ por q*ue* nos aborre-/cẽ taõto q*ue* he nececario naõ traser // fol. 86r. // abito de soldado nẽ parece-lo p*ara* tra-/tar ẽtre gente? Por certo que todo o tẽ-/po que estiue na corte de U*ossa* M*ajesta*de nun-/qua ui caualeiro nẽ fidalguo que so-/correse nẽ abriguase n*en*hũ soldado ẽ sua ca-/sa, ainda que fose seu parẽte ou chegua-/do. Antes parece que tẽ hũ asco de nos ou-/tros como de homẽs que naõ merecemos / tratar cõ eles. Contemple e cõsidere po-/is U*ossa* M*ajesta*de a que oprobrio e nececidade / trouxe o tempo a cousa mais alta e ma-/is presada do mũdo, e torne pela hon-/rra dos espanhoes pondo o louuor e glo-/ria da milicia ẽ seu graõ e luguar, re-/muneraõdo e animaõdo cõ premios os q*ue* / a seguẽ, antes que uenhamos a perder a-/quele pouco brio que nos fica, e naõ / permita que nos subjetemos de manei-/ra que quaõdo quisermos tomar alẽ-/to naõ posamos, de humildes e medro-/sos. E olhe bẽ q*ue* mais se perde ẽ naõ // fol. 86v. // remedear isto que se se perdesẽ os es-/tados de Frãdes, d Italia, e todo o mais / que tẽ fora d E[s]panha, porque tudo se / podia mui bẽ cobrar tẽdo os animos in-/teiros ; e, faltaõdo-nos o uiguor, perdere-/mos sẽ diuida [19] o de cá e o de lá. Belico-/sos e brauos foraõ os Indios e outras m*uit*as / nacoẽns, os quaes, descudaõdo-se na pax, / tiraõdo a honrra de seu luguar, e pon-/do-a onde nos aguora a pomos, uieraõ a / perder o animo e faser-se taõ couardes / que facilm*en*te se deixaraõ subjectar / do poder que foi sobr eles. Mas, mais bra-/uos que todos os pasados foraõ nosos Guo-/dos que cõ sua forca e ira macerараõ / e alhanaraõ toda Europa e parte de / Africa, subjectaõdo as Panonias, as Ger-/manias, as Gallias e toda Italia, sẽ a-/charẽ resistẽcia ẽ Roma nẽ ẽ outra / n*en*huã parte. Finalm*en*te, eles trunfaraõ / de todas as gẽtes mais ricas e mais // fol. 87r. // belicosos do mũdo e que cõ mais indus-/tria e arte a guerra excercitauaõ. Cõ / so a forca de seus bracos e fortalesa / de seus coracoẽns, sendo posuidores de pou-/co ouro, prata, d*inhei*ro, nẽ menos letras, / ardis e subtilesas, cõ tudo isto pouoaraõ / onde lhes pareceo, daõdo e tiraõdo nomes /

[19] Está, evidentemente, por *duuida*.

as prouicias e terras que lhes pareceo, asen-/taõdo sua monarquia ẽ Espanha, dei-/taõdo e laõcaõdo dela os Romanos que / a posuyaõ. Ẽ cõcrusaõ, auẽdo triunfa-/do dusentos e cincoenta anos, sendo / temidos das gẽtes a posuyraõ todo o tẽ-/po que excercitaraõ a guerra, e ẽ / deixaõdo-a e daõdo-se a praseres, uícios, / e dilicias, buscaõdo nouos modos de fol-/guares, usaõdo uaõs unguentos e olo-/res. manjares delicados, uestidos curio-/sos, pompas soberbas, e outras cousas la-/ciuas, pondo toda sua felecidade no / regualo e luxuria, daõdo-se taõto / a isto que o que milhor se sabia // fol. 87v. // regualar, afeitar, e mais expẽdia e / guastaua em regualos era mais hõ-/rrado e estimado, uieraõ a perder sua / antigua constãcia, seu uiguor e seu / ualeroso animo, fasendo-se de robus-/tos delicados, de brauos mansos, de ua-/lẽtes couardes, e de fortes pusilanimos. / Naõ faltaua, alẽ disto, quẽ acõselha-/ua que tirasẽ o soldo aos soldados *que* / tinhaõ de guarnicaõ ẽ Africa, e o / desẽ ao[s] que seguiaõ a corte, *para* seus / m*ui*tos regualos, ẽ que cada hũ procu-/raua pasar a outro, parecẽdo-lhes / que o d*inhei*ro que cõ a gẽte de guerra se / expẽdia era mal empreguado. O q*ue* / daqui naceo naõ se pode sẽ m*ui*ta cõ-/paixaõ e lagrimas cõtar; e diser que / quatro mouros descalsos subjecta-/raõ quasi toda Espanha ẽ só outo / meses, achaõdo os Guodos taõ desarma-/dos e afeminados cõ os cõtinuos uiçios // fol. 88r. // e regualos (que sẽ duuida podẽ mais / que a naturesa), couardes, sẽ brio nẽ uiguor, / e perdido todo o coraje cõ que os homẽs na-/cẽ ẽ Espanha mais que ẽ outra parte, / que lhes foi facil uẽce-los e de todo destrui-/los. Acharaõ asi mesmo estes barbaros os / Espanhoes q*ue* residiaõ nas frõteiras e guar-/nicoẽns ẽ Africa, taõ desdenhados e deses-/perados pelo maõ tratam*en*to que cõ eles / se usaua, q*ue* m*ui*tos tomaraõ as armas cõtra / sua propria patria, encinaõdo-lhes e mos-/traõdo os caminhos e secretos dela. Naõ / fora som*en*te o cõde Dõ Juliaõ parte, nẽ / tambẽ bastara o pecado d el-rei Dõ Ro-/driguo que cõ sua filha cometeo p*ara* / indinar os demais que naõ eraõ seus / cõsanguinos, parẽtes, nẽ amiguos, p*ara* / que, se naõ estiueraõ indinados do maõ / tratam*en*to cõ que os deuia exortar a / dar-lhe sua ajuda e fauor. Quẽ dise-/ra aos reis guodos, quaõdo estauaõ // fol. 88v. // na mayor çelçitude de seu throno, / cheos de riquesas e guosaõdo de pra-/seres e alegrias, que auia de sair / de Arabia ou Africa quẽ uiese / desposoi-los e deita-los fora de suas / casas, subjectaõdo-os e fasendo-se s*en*h*o*r*es* / delas? Quẽ disera ao emperador / Eraclio de Constãtinopla, depois / de auer saqueado



Persia e retornar / cõ taõto triunfo a Hierusalẽ a crus / de noso Redemptor Iesu Cristo q*ue* ẽ ca-/tiueiro estaua, que hũ mestico f*ilho* / de pai idolatra e de mai india ou / judia, se auia de faser taõ breue-/m*en*te / s*en*h*o*r de mayor parte de Asia e de / toda Africa e Espanha? Naõ pude-/ra, por certo, este falso embaidor / Mahomet enguanar taõtos pouos / e gentes cõ sua peruersa secta, por / mais liberdades que lhes dera, se / naõ que os soldados e gẽte de gue-// fol. 89r. //rra, despedidos e maltratados de Era-/clio, sẽ soldo nẽ pagua, se deitaraõ / a seguir a sua parcialidade e rece-/ber seus abusos, cõ os quaes, e cõ as grã-/des larguesas que cõcedeo a seus / secases estẽdeo taõto huã abomi-/nacaõ de crẽca taõ maldita, sẽ se / achar nela fũdam*en*to, rasaõ natural / nẽ aparẽcia dela que, entẽdẽdo bẽ / que se os homẽs tinham licẽca de excou-/drinhar sua openiaõ e peruersas consti-/tuicoẽns e maõdatos conheceriaõ a ini-/ca falsidade deles, proibio qu ẽ n*en*huã / maneira se pudese por ẽ desputa, se / naõ q*ue* por armas tacitam*en*te fose de-/fendida. Finalm*en*te, deixaõdo exem-/plos antiguos e uindo aos modernos / e de nosos dias, quẽ uio, á taõ poucos, / el rei de Frãcia, cristianissimo, taõ obe-/decido s*en*h*o*r de seus uasalos, e quẽ / o ue aguora, subjecto seu reino ao guo-// fol. 89v. // uerno dos ereges e reueldes a D*eu*s e / a sua real coroa. Taõ pouco pude-/ra por certo preualecer taõto esta / eresia e maldade se naõ se sub-/jectaraõ a ela os soldados aruy-/nados e pobres que, ficaõdo das gue-/rras pasadas sẽ premio nẽ remu-/neracaõ de seus suores e seruicos, / uẽdo-se desesperados, naõ tendo tras / que parar, mais por poder uiuer / cõ estas reuoltas e insultos, q*ue* naõ por-/que tiuesẽ por boa a openiaõ do / uguanaute uguanaute [20] embaidor, / a seguiraõ e aprouaraõ, porque / m*ui*tas ueses, mais sẽ esperãca de re-/medio, aceptaõ os homẽs cousas de / que claram*en*te uẽ que lhes á de uir / dano, que naõ porqu ẽtẽdaõ que / lhes podẽ dar proueito. // fol. 90r. //

Capitulo terceiro

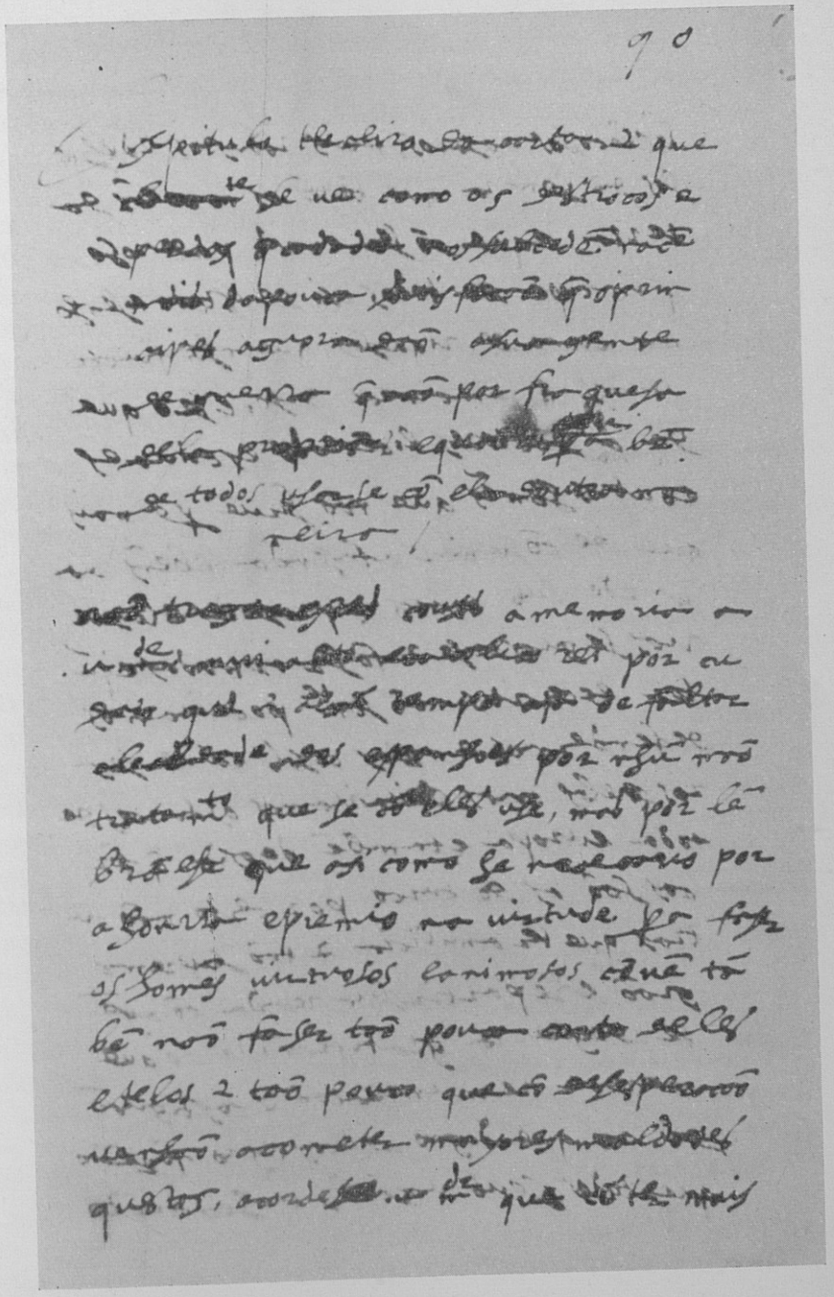
da carta, ẽ que / claram*en*te se ue como os destrocos e / perdas q*ue* cada dia nos subcedẽ nacẽ / mais da pouca satisfacaõ q*ue* o[s] prin-/cipes aguora daõ a sua gente / de guerra, q*ue* naõ por fraquesa /

[20] A repetição da palavra é uma correcção, pois na primeira forma, devido a uma mancha de tinta, o *-t-* não é claro.

dela propria: e quaõto seria [21] *par*a bẽ / de todos usar-se cõ ela d outra ma-/neira. /
Naõ traguo estas cousas a memoria a / U*ossa* M*ajesta*de, mui alto e catolico rei, por cu-/dado que ẽ algũ tempo aja de faltar / a lealdade dos espanhoes, por ne*n*hũ maõ / tratame*n*to que se cõ eles use, mas por lẽ-/brã-lhe [22] que, asi como he nececario por / a honrra e premio na uirtude p*ar*a faser / os homẽs uirtuosos e animosos, cõuẽ tã-/bẽ naõ faser taõ pouca conta deles / e te-los ẽ taõ pouco que cõ desesperacaõ / uenhaõ a cometer mayores maldades / qu estas. Acorde-se U*ossa* M*ajesta*de que cõ ter mais // fol. 90v. // belicosos uasalos, mais robustos e desejo-/sos de honrra que todas as nacoẽns da / terra, e que cõ ser o mais poderoso / principe de todos, asi de estado e senho-/rio como de riquesas, que ne*n*hũ fructo / uemos q*ue* remanece diso; e se o que / da á doctores, licẽceados, escriuaes, / e outros homẽs que naõ seruẽ p*ar*a mais / que de cõsumir a fasenda e bẽns rea-/es e de seus uasalos ẽ praseres e luxu-/rias, se guastase ẽ faser armadas e jũ-/tar excercitos, naõ som*en*te poderiamos / defender-nos ẽ nosas casas e uiuer segu-/ros nelas, mas deitariamos os Turcos de / toda Europa e tambẽ de Asia. Q*ue* for-/cas saõ as do Turco? Por certo naõ ou-/tras que ter a milicia ẽ taõ supremo / graõ e repartir sua renda cõ a gẽ-/te de guerra, gratificaõdo ao que / merece remuneracaõ e castiguaõ-/do ao que [é] digno de castiguo, fasẽdo / que todos seus uasalos tenhaõ taõto // fol. 91r. // respeito a seus milites qu esta taõ seguro / hũ ganicero ẽ huã terra de mil foguos, / cristaõs ou turcos que sejaõ, como se estiue-/raõ des mil deles. E naõ auera homẽ ẽ / todo pouo que naõ lhe tenha pauor e me-/do, porque a quẽ se lhe antojar dara de / palos e afrontara, naõ se lhe atreuendo / a som*en*te oulhar o rosto, quaõto mais enoja-lo. / Naõ quero taõ pouco persuadir a U*ossa* M*ajesta*de / de poder e autoridade aos soldados p*ar*a q*ue* / maltratẽ seus uasalos; antes diguo que / cõuẽ castigua-los cõ mayor riguor que / a outra gente. Mas asi mesmo diguo / que naõ cõuẽ que os da terra tomẽ as / armas cõtra o sol-

[21] Neste ponto o códice apresenta uma nódoa de tinta que não permite ler completamente uma palavra, que, dado o contexto e o facto de serem legíveis as duas últimas letras (-ia), deveria ser o condicional *seria*. Esta palavra foi, de resto, acrescentada na entrelinha.

[22] Esta forma verbal está pelo infinito *lembrar-lhe*.



dado por n*en*hũ crime q*ue* / acometa, sopena que se leuaõtaraõ / cada ora e os mataraõ a cada paso, / onde se lhes antojar. E, o que he pior, q*ue* / sempre destas mortes saẽ liures paguaõ-/do quatro reales. Mais mataraõ de // fol. 91v. // trinta soldados os trapaneses, morado-res da ci-/dade de Trapana, ẽ Sicilia, ẽ hũ dia, menos / á de dous anos, e a n*en*hũ dos homicidas ui-/mos castiguado na p*esso*a. Asi que, se este pouco / respeito e temor nos dana, pelo cõtrario, / o m*ui*to que a gente de guerra do Turco to-/dos seus uasalos tẽ, lhe sustẽta os estados / taõ pacificam*en*te como os posue, porq*ue* ele / senhorea a mais uil e apoucada gente / que no mũdo á, sẽ letras, saber, nẽ ẽtẽ-/dim*en*to : de que he clara mostra uermos to-/dos seus baxaes e os mais que seus estados / guouernaõ, asi do mar como da terra, / serẽ reneguados ou f*ilh*os d outros elches, / hũ italiano, outro ungaro, outro escla-/uaõ e outros de outras partes, e de cada / nacaõ os mais infames e roins dela, sẽ / n*en*huã nobresa de honrra nẽ uirtude, / de maneira que os mais uis e apouca-/dos de nos outros guouernaõ e guiaõ / os Turcos, sendo os milhores deles. E estes // fol. 92r. // nos uẽcẽ e destruẽ. Que milhor argum*en*to / p*ar*a conhecer suas poucas forcas e nosa / m*ui*ta desordẽ senaõ uer que sejaõ eles taõ / baixos que se guouernẽ e subjetẽ aque-/les que ẽtre nos outros naõ cabẽ nẽ ua-/lẽ p*ar*a mais de seruir-nos de oficios bai-/xos e de pouco? Que uerguonha taõ grã-/de a nosa q*ue* triunfẽ estes de nos outros, / mais por rumor da imaginacaõ que / temos de sua brauesa, q*ue* naõ por fe-/rocidade e esforco proprio, pois nas ar-/mas lhes temos uẽtagẽ, na ordẽ milhor / cõcerto, e m*ui*to mais aparelho p*ar*a fa-/ser gales qu eles, mais nautes e ma-/rinheiros que as saibaõ guouernar, m*ui*tas / mais moniçoẽns, e mais abũdosas / e fertiles prouincias p*ar*a nos prouer-/mos de bastãca de mãtim*en*tos. Pois, / porque perdemos cada dia? Porque, / tẽdo-lhes uẽtagẽ, nos uẽcẽ? He por-/que andamos taõ abatidos de nosos // fol. 92v. // principes, sẽ gualardaõ co seruico que lhe [s] / fasemos, que naõ á quẽ resista a estas / cousas ; e, pelo cõtrario, eles trasẽ taõ a-/medrẽtados e auasa-lados os couardes e / fauorecidos e premiados os ualẽtes e es-/for-cados que m*ui*to mais qu isto faraõ. Tẽ / donos taõ arrinconados que naõ podemos / dar paso seguro ẽ nosas casas. Uerdadei-/ram*en*te parece que se tẽ D*eu*s por nosos / pecados apartado de nos, e que a este[s] os / ajuda o Diabo, para confucaõ de nos outros, / trasendo-nos asi mesmo taõ embaidos e ce-/guos que nos fas entẽder que somos os ma-/is sabios dos homẽs, e nos parece que naõ / á cousa

que se nos escõda, ignoraõdo / tudo o que nos cumpre. Que cousa he / uer a audacia cõ que fala o doctor / e bacharel ẽ reformar cousas de gue-/rra sẽ saber mais de quatro parra-/fos cõ que ontẽ guanhaua dous re-/ales auoguaõdo e trampeando neguo-/cios qu eles mesmos fasẽ parecer escu-// fol. 93r. //ros. He uerdade que, ia que naõ tẽ ex-/periencia, que querẽ estes taes uer e cõ-/siderar como creceraõ e cairaõ as repu-/bricas e senhorios, per que uias e modos se sus-/tẽtaraõ hũs mais que outros? E ia q*ue* esta / presũcaõ tẽ acquirida, quasi que impor-/taua pouco, se naõ tiuesẽ usurpado tã-/bẽ autoridade de determinar se ao sol-/dado se á-de dar pouco ou m*ui*to premio / de seu trabalho, e se he bẽ faser-lhes [23] merce / ou naõ, e que aja m*ui*tos ou poucos solda-/dos ẽ Italia e Frãdes. Claro esta q*ue*, / aborrecẽdo estes, de sua condicaõ, toda a / sorte de gente militar, q*ue* cõ mostras / de se mostrarẽ mais seruidores de U*ossa* M*ajesta*de e amiguos dos bẽns de seus pouos, / os aõ de agrauar e anichilar seu suor, / procuraõdo persuadir que cumpre / asi a seu seruico, p*ara* depois diserẽ: « cõ-/ceda-nos a nos outros o que se tirou a es-/ta gente impertinẽte, que lhe basta» // fol. 93v. //« hũ pedaco de paõ, e que trabalhe; mas nos / outros que andamos cerca de U*ossa* M*ajesta*de ou-/lhando por sua fasenda» (q*ue* as mais das / ueses ẽ seu proueito se torna) « he bẽ que / nos de renda ou, ao menos, alguã a-/juda de custa cad ano, que doutra / maneira naõ nos podemos sustẽtar.» / E naõ he m*ui*to certo que, auẽdo eles pro-/curado que U*ossa* M*ajesta*de se aproueite de / uinte ou trinta mil crusados de uẽta-/gẽns que cad ano se dauaõ aos soldados, / cõ m*ui*ta justica e rasaõ, a cada hũ de-/les, sẽ preposito, lhe de dous e tres mil / de ajuda de custa. Uerdadeiram*en*te me / marauilho que, tendo estes licẽceados / taõto poder sobre nos outros, naõ som*en*te / sejamos maltratados, mas como como [24] / naõ daõ cõselho que naõ aja nẽ sus-/tẽte gente de guerra, daõdo a ẽtẽder / que os estados d Italia estaraõ mais / firmes e seguros confiaõdo-se dos mora- // fol. 94r. // dores deles que naõ opremiaõdo-os [25] cõ / as guarnicoẽns e presidios

[23] O pronome pessoal (lhes) apresenta-se aqui no plural, apesar de se referir a um singular (soldado) porque este substanctivo deve ser entendido num sentido genérico, quase um colectivo; e o Andrade faz uma concordância *ad sensum*.

[24] Palavra repetida por evidente distracção.

[25] O Andrade estava habituado a escrever a nasal do gerúndio em *-aõ* e,



de soldados cõ / qu estaõ subjectos, disendo que se aforra-/ria desta maneira tudo o que se cõ / eles guasta, e Uosa M*ajesta*de se faria mui / prestes rico. Olhe bẽ pel amor de D*eu*s / naõ no enguanẽ estes cõ mostras de / zelo de seu seruico; guarde-se de ro[s]tos / fingidos, simulacoẽns falsas e lisonjea-/rias ipocritas que se aguora usaõ, sẽ a-/uer ẽmẽda delas. E naõ diguo mais, po-/dẽdo, porq*ue* as cousas que claram*en*te uemos / ir sẽ caminho de remedio nẽ espe-rãca / de o poderẽ ter, he milhor, calaõdo, cho-/rar sobr elas que, bradaõdo, manifesta-las. /

## Capitulo ultimo

ẽ que se cõcrue / a quarta parte da carta, mostraõ-/do nela o autor dela a el rei ẽ quaõ-/ta obriguacaõ he aos que por / seu seruico peleijaõ e trabalhaõ // fol. 94v. // Tambẽ disẽ mais estes, m*ui*to poderoso s*enh*or, / que naõ he obriguado U*ossa* M*ajesta*de a paguar / ao que se perdeo ẽ seu seruico mais q*ue* / ate o tempo que dele faltou. Por cer-/to antes he obriguado de satisfaser / ao que catiuaraõ ẽ seu seruico todo / o tempo qu esteue preso ou ẽpedido, sẽ po-/der uir a seruir « jure post liminis» [26], a / qual ley quer que o que morreo na / prisaõ se julgue morto desde o dia / primeiro que se perdeo, e o que sair / dela e tornar a seu estado guose de / toda aquela ausencia como s esti-/uera sempre presente, quaõto / mais que, ainda que estes que isto / disẽ, os quaes estaõ mui fora de por / ẽ periguo suas uidas por U*ossa* M*ajesta*de, / custumaõ os principes sẽ esta obri-/guacaõ fauorecer e ajudar aos que / por causa de seu seruico uieraõ // fol. 95r. // ẽ pobresa e miseria, por animar aos ou-/tros. E se dise que naõ se á de faser m*erce* / aos que perderaõ, por que naõ percaõ ou-/tros, senaõ aos que guanharaõ, por q*ue* tã-/bẽ outros guanhẽ. Por certo linda e gẽ-/til rasaõ seria esa! Bẽ he que aqueles / que por sua obstinacaõ e descudo foraõ cau-/sa que armada se perdese e o forte se / tomase, naõ taõ som*en*te [não] se lhes auia de / faser m*ercê*, mas ouueraõ de ser apedrejados / pelas ruas e pracas, pois causaraõ a ma-/yor perda que Espanha desde o tempo d el-rei Dõ

portando, distraidamente, grafou a nasalização da vogal na maneira habitual, mas, neste caso, indevidamente.

[26] Barahona refere-se, obviamente, ao *jus postliminium*.

Rodriguo ateguora perdeo, que / ainda naõ esta bẽ ẽtẽdido o dano de-/la, o qual calo por naõ dar mais las-/tima a U*ossa* M*ajesta*de. Mas que culpa tẽ o sol-/dado que se partio de Frães, Napoles / e Lombardia sẽ tocar-lhe nẽ ser a iso o-/briguado, senaõ cõ desejo de seruir a / D*eu*s e a U*ossa* M*ajesta*de, e que naõ foi causa / p*ara* que armada fose ao Gelues, nẽ // fol. 95v. // foi parte p*ara* que se fisese o forte ou dei-/xase de faser, nẽ taõ pouco pode es-/toruar a fugida da armada? Basta / que seruise como lhe tocaua, cõtinuaõ-/do ate o ultimo peleijaõdo, quaõdo se / perdeo, como deuia, ate cair, como / fiseraõ algũs que eu aqui conheco, os / quaes, depois de rẽdida sua gale, cõ m*ui*tos / turcos dentro nela, defendeo [27] cõ seus / amiguos a popa, peleijaõdo ate q*ue* os / mais morreraõ e eles cairaõ, perdida / a forca e o sangue, sẽ se rẽderẽ, auẽdo / morto algũs turcos. Pois note U*ossa* M*ajesta*de que / sentiraõ estes taes quaõdo lhes disẽ q*ue* / naõ se fas m*ercê* aos dos Gelues, como quẽ / dis: « sois infames e merecedores de pouco?» / E porq*ue* naõ he minha tẽcaõ diser parti-/cularm*en*te bẽ nẽ mal de p*esso*as qu era / justo descobrir-lhe os seus, deixo de / diser aqui cousas que admirariaõ // fol. 96r. // U*ossa* M*ajesta*de. Som*en*te lhe peso se acorde e lembre / que na jornada do Jelues se acharaõ / soldados mui particulares e que auiaõ / peleijado mui auẽtajadam*en*te nas gue-/rras de Frães, Sena e Piamõte, e q*ue* naõ / se pode crer que todos naõ fisese o que / deuiaõ. E crea certo U*ossa* M*ajesta*de que, asi no / forte como nas gales, ouue soldados q*ue* / fiseraõ marauilhas, obraõdo todo posi-/uel, padecẽdo e trabalhaõdo ẽ cousas q*ue* / nũqua fiseraõ nẽ por eles pasaraõ, e / que, se nos perdemos, foi mais por des-/cõcerto de ma ordẽ e nosos pecados q*ue* / por culpa d esforço e naõ se faser o q*ue* / cumpria. Disẽ tambẽ: « uindes taõtos / que naõ basta a fasenda d el-rei p*ara* / uos satisfaser». Estranha cousa q*ue* pa-/recaõ m*ui*tos cincoenta ou cẽ homẽs aos / mais que podẽ ter uindo aqui, de uin-/te cinco mil p*esso*as ou mais que se per-/deraõ e morreraõ naquela jornada. // fol. 96v. // A [28] estes cincoenta ou cento que naõ / merecẽ

[27] A falta de concordância entre o sujeito e o predicado é um solecismo psicologicamente desculpável, visto que a forma verbal *defendeo* vem na sequência imediata do exemplo que a antecede, enquanto o sujeito lógico ficava mais longe. O verbo no singular dava maior relevo ao personagem que continuou a defender a galé e que, provavelmente, seria proprio autor.

[28] Cingindo-nos ao sentido de todo o passo, interpretamos o rabisco inicial de página, de feições incertas, como sendo a preposição *a*.



tanta m*ercê* hũs como os outros, / diraõ: « Pois como faremos nos esa dife-/rẽca, que naõ uemos n*en*hũ que se fa-/ca culpado, antes uemos que todos / diseis que fostes brauos e fortes?» Todo / o dano nace day; que naõ uejo ho-/mẽ que julgue noso neguocio, q*ue* / o entẽda, nẽ saiba que cousa he / guerra, como se peleija, nẽ q*ue* te-/nha experiencia da milicia. To-/dos parece que falaõ ẽ sonhos, / donde uẽ que as ueses, ou sempre, / admitẽ milhor a rasaõ do couarde / que naõ do ualente, porque, como / uẽ quicá mais apercebido p*ara* / persuadir o que quer, naõ trasẽ-/do m*ui*ta cõfianca de seu seruico / q*ue* tras acõpanhado cõ fauor e a-/derẽcia, q*ue* naõ o esforcado q*ue* bẽ / seruio e q*ue* lhe parece que uẽ asas // fol. 97r. // acõpanhado cõ só a satisfacaõ que de / si tras, uẽ a darẽ, por naõ saber medir / as cousas, o gealardaõ de quẽ justam*en*te / o merece a quẽ naõ he merecedor dele. / Portaõto, informe-se U*ossa* M*ajesta*de e castigue / a quẽ o merece, e socorra e faca m*ercê* / ao que seruio bẽ, pois gastou sua fa-/senda e de seus parẽtes por serui-lo, e naõ / cõsinta sejamos informados disendo naõ / sermos dignos de premio porque somos / dos que nos perdemos nos Jelues, que ia / naõ se trata d outra cousa senaõ qu es-/tamos despedidos por roins. Fermosa e / honrrada grateficacaõ por certo p*ara* / cõuidar os homẽs se uaõ por sua uõ-/tade meter na Goleta. Ouraõ, e outras / partes de periguo ẽ que he nececario / trabalhar e peleijar se ẽ paguo de seu / trabalho naõ som*en*te os naõ aõ de pre-/miar mas ainda por mais sangue / que ajaõ [29] derramãdo os aõ-de infamar / e tornar-lhes a culpa do roin e maõ // fol. 97v. // guouerno das cabecas. Se D*eu*s naõ quer / que o f*ilh*o pelo pai padeca porque / cõsente e permite U*ossa* M*ajesta*de que en / pague por quẽ naõ he meu pai nẽ / parẽte? Disẽ pois os que de ouuir / a morte temẽ ẽ re[s]posta disto que / ouueramos de morrer e faser taõto / ate que acabaramos. N*en*hũ morre / cõtra a uontade de D*eu*s nẽ cõsente / nosa sancta religiaõ e fe nos ma-/temos cõ nosas maõs. Asas fas o que / buscaõdo as ocasioẽns se mete nos / mayores desastres e periguos delas, / peleijaõdo ate que lhe falta a / forca e sangue, cõ uer fugir e rẽ-/der as cabecas. Huã cousa certe-/fico a U*ossa* M*ajesta*de: que os que milhor / seruiraõ e mais sangue derrama-/raõ ẽ seu seruico saõ aguora os / mais [30] mal tratados e os que menos abriguo / achaõ ẽ todas

[29] *ajaõ*: na entrelinha.

[30] *mais*: em entrelinha.

partes. Mas, cõtudo, / diguo que o perder ou ganhar cõsis-// fol. 98r. //te mais no guouerno e ordẽ dos capi-/taes que nas forcas dos soldados, o q*ue* / cõ m*ui*tos exemplos, asi antiguos como / modernos, se podia uereficar e pro-/uar. Iamais se á uisto que os espa-/nhoes deixasẽ de peleijar tẽndo ca-/pitaes que os soubesẽ reger e leuar / adiante, e á se uisto m*ui*tas ueses pelei-/jar e guanhar terras sẽ ajuda de-/les, cõ só sua ualẽtia e prestesa. E / sẽ duuida n*en*huã que se, asi como / os espanhoes saõ belicosos e incẽdio-/sos de honrra, tiuesẽ capitaẽs q*ue* / fosẽ elegidos cõ a uerdadeira ordem / da milicia, que os soubesẽ entẽder / e guiar, facilm*en*te sojugariaõ o mũ-/do, no qual naõ ouue nacaõ nẽ gẽ-/te que naõ temese seu peleijar, / por quaõto se incẽdẽ e infamaõ / no sangue dos imiguos cõ perseue-/rãcia no combate. Todo o tempo // fol. 98v. // que os Cartagineses tiueraõ sua amisa-/de sempre preualeceraõ sobre os / Romanos, e ẽ perden-do-a se perde-/raõ. Cõ a forca dos Espanhoes rom-/peo Anibal tantas ueses os Roma-/nos. Naõ quero cõtar o que fiseraõ / ẽ Africa por diuersas ueses, sendo / taõ poucos cõtra m*ui*tos, nẽ o q*ue* fes no-/so lusitano Uiriato ẽ Espanha, os / Numãtinos ẽ Numãcia, os Cãtabros, / os Austures, nẽ outros pouos cõtra / os proprios Romano, pois o contaõ / eles mesmos, auẽdo escrito taõ par-/ticularm*en*te suas cousas que cele-/bra Ualerio Maximo por grãde / marauilha atreuer-se Cipiaõ A-/fricano, sendo soldado sẽ carguo / nẽ oficio, ẽ Espanha combater-/se corpo a corpo cõ hũ espanhol / celtiberio. E, pois nacemos taõ fa-/uorecidos de D*eu*s e de naturesa, / naõ permita U*ossa* M*ajesta*de nos facamos // fol. 99r // d animosos couardes, per cõ-selho de homẽs / que o ia saõ, os quaes naõ aõ de auẽtu-/rar suas uidas e fasendas por seu ser-/uico e bẽ comũ. Tire, pois, a honrra / do uicio ond esta posta, e torne-a por / na uirtude, que he seu luguar, daõdo / os carguos, asi da pax como da guerra, / a quẽ os merece e ẽtẽde administra-/caõ deles, e gratefique a quẽ seruio / bẽ, ajudaõdo-o cõ sua fasenda e bẽns, / pois a uindo ẽ nececidade e miseria por / causa de seu seruico, e castigue a quẽ / errou, e ẽ mayor cantidade a quẽ / guouerna que ao guouernado, pois / pelo descudo de hũ capitaõ mais / ueses se perde hũ exercito, que naõ / pelo do particular soldado. E desta / maneira uera U*ossa* M*ajesta*de como hũs / se emmendaõ por temor da pena, / e os outros trabalhaõ a porfia / por alcãcar a honrra que tem // fol. 99v. // ia posta na uirtude e ualor de ca[da]/hũ. E naõ digua n*en*hũ que el rei naõ / he obri-guado a dar e repartir de sua / fasenda cõ o soldado que ẽ seu



seruico / seu tempo expendeo, guanhaõdo e / outras ueses perdendo, porque naõ no / ẽtende que antes, coforme a ley di-/uina, sancta e boa, he ẽ obrigua-/caõ a grateficar ao que seruio bẽ e / dar-lhe de seus bẽns e rẽdim*en*tos, pois gas-/tou e perdeo o que tinha por serui-lo. / E asi, cõ esta orde se cõseruaõ os esta-/dos, se defende a religiaõ, e se lhe / permite taõtos sensos e direitos, por / que tenha mais que dar e repartir / cõ aqueles que punhaõ e defendẽ / os que os paguaõ. E, fasendo-o ao cõtra-/rio, posto que loguo o dano disto / se naõ sinta, o discurso do tempo / uẽ sempre a mostrar quaõto ẽ / o faser se erra. E diguo que par-// fol. 100r. //ticularmente cõ D*eu*s naõ cumpre, / nẽ fas o que deue, quẽ acõselha / a U*ossa* M*ajesta*de que naõ faca m*ercê* aos / dos Gelues, sẽ faser diferẽcia de / bõns e maõs, porque, cõforme a rasaõ / e justica, he obriguado a paguar, a / quẽ se aly perdeo, todo o tempo que / foi escrauo, e ajuda-lo, alẽ diso, p*ara* / seu resguate, auendo seruido e pelei-/jado como deuia ; e mais ajnda ao / que de sua uontade [se] achou naque-/la jornada, sẽ tocar-lhe ir a ela, pos-/to que digua quẽ quiser que este tal / mais foi por desejo de ganãcia que / naõ de seruir a U*ossa* M*ajesta*de ; e, pois ninguẽ / pode julguar minha tẽcaõ, lhe pe-/so por amor de D*eu*s cõtemple o es-/tado ẽ que o pouo cristaõ esta es-/peraõdo seu amparo, e que tem / o milhor aparelho que iamais te-/ue principe p*ara* ensanchar nosa // fol. 100v. // religiaõ e fé, fasen-do-se monarca / do mundo, pois esta certo que / naõ tẽ nosos imi-guos outro uiguor / e forcas senaõ as que lhe nosa de-/sordẽ e peca-dos daõ. Humilhemo-/-nos a D*eu*s e pecamos-lhe nos tire es-/tes nubrados dos olhos, mostraõdo-/-nos o que deuemos faser, p*ara* / que asi milhor o siruamos. E / U*ossa* M*ajesta*de perdoe tambẽ a quẽ isto / dis, pois só [30] cõ desejo de serui-lo se / moueo a o faser, p*ara* lhe traser es-/tas cousas a memoria, por q*ue* ne-/las ponha cõ tempo remedio, cer-/teficaõdo-lhe q*ue* naõ tẽ uasalo / n*en*hũ, de qualquer calidade q*ue* / seja, que mais q*ue* eu [31] deseje seu serui-/co e bẽ da cristãdade. / Finis // fol. 101r. // Deo dicamus gra-/tias in / omni / tem-/pore. //

María Teresa Gíl Mendes da Silva

---

[31] só : na entrelinha.

[32] *que eu* : em entrelinha.

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - IX - LIBE-MED.* Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1975, pp. 1045.

Verrebbe certamente accusato di ingenuità chi si attendesse puntualità nella pubblicazione di opere consistenti in più di un volume, per modeste che fossero di mole: verrebbe accusato di pretese ridicole chi si attendesse tale puntualità per opere di un certo impegno. Si dice questo perché appare eccezionale il caso della puntualità con cui escono i grossi volumi del « Battaglia» (come è giusto che sia chiamato *tout court* il *Dizionario* di cui alla presente nota, per riconoscimento a chi lo ideò e lo rese possibile, quando ancora nessun Istituto Universitario italiano disponeva di un *computer* che risparmiasse al ricercatore il tempo e la fatica di fissare l'uso dei vocaboli e la frequenza di essi in un'opera letteraria ...), giunto con questo nono volume a superare il « mezzo del cammin», almeno se si tengano in considerazione le lettere dell'alfabeto. E lodevole appare anche l'impegno con cui i continuatori di Salvatore Battaglia, a cominciare da chi gli è succeduto nella direzione dell'opera, Giorgio Bárberi Squarotti, persistono nel mantenerne coerenti le direttive e nel preservarne la rigorosa serietà, pur nel tumulto crescente dello sconcertante scivolamento verso novità anche linguistiche spesso di gusto discutibile.

Invero, se si faccia attenzione alle audizioni e alle visioni dei mezzi di trasmissione di massa, alle sigle di enti (gli enti utili e inutili, che anziché sfoltirsi crescono di numero giorno per giorno), ai discorsi dei convegni e delle tavole rotonde attorno a ogni tipo di argomenti, si sente la necessità, oltre che il sollievo, di attenersi come a un porto sicuro a opere di questo genere, magari già a opere di ben minore importanza e validità, ai vocabolari e ai dizionari che escono numerosi — in prima o in successive edizioni —. Si pensi ai neologismi provenienti dalla pubblicità (per documentare la quale siamo arrivati ai volumi come il *Sup-Supp-Supplemento al*

*Supplemnario della Linguitana* di Guido Guarda edito dalla Field Work), dal giornalismo (e ormai molti si preoccupano del crescente deterioramento del suo modo di esprimersi, da Maurizio Dardano autore di *Il linguaggio dei giornali italiani*, Laterza 1973, agli AA. VV. del *Manuale di linguaggio giornalistico*, Milano, Etas Libri, 1976), dalle frettolose concessioni al linguaggio tecnologico, sindacale, politico, con tutta la sequela di esemplificazioni che al riguardo vengono alla mente di ognuno di noi, dall'*Acisicuro* — per fare qualcuno di questi esempi a caso — dell'Automobil Club all'*Arrivestirci* della ditta Marzotto, dal *Cineamare* dell'Agfa al *furbocratico* o al *nixonita* del gergo giornalistico, e chi più ne ha più ne metta, via via fino al linguaggio televisivo che trova necessario sostituire il termine « fogne » con l'espressione *vie fognarie*, « mancanza d'acqua » con *carenza idrica*, e simili ... E meno male se sempre si trattasse solo di neologismi: il fatto è che questi spesso ormai scompaiono in un groviglio di concetti quale quello attribuito da un giornalista, Giulio Nascimbeni, proprio al segretario nazionale della Federazione Nazionale della Stampa Italiana, come è riferito in un quotidiano del Nord: « Per due ore siamo passati dagli , schematismi laceranti ' alle , strategie defatiganti ', dai , duttili prestanome ' ai , momenti vertenziali ', dagli , accorpamenti ' alle , sacche di immobilismo ', per arrivare a questo capolavoro assoluto per un ipotetico *revival* dell'ermetismo: , esiste la tendenza a considerare traguardo ottimale il pluralismo dell'esistente, a escludere in qualche modo le iniziative emergenti '. Che vuol dire, secondo attendibili crittografi, la tendenza a non favorire la nascita di nuovi giornali, considerando sufficienti quelli che ci sono già ».

Ben vengano pertanto le iniziative nuove, o le riprese di precedenti, che idealmente fanno da corona all'ardua impresa del Battaglia e dei suoi continuatori, dal *Dizionario della lingua italiana* di un gruppo di autori con coordinatore Mario Nuzzo (dato alle stampe dall'editore Alberto Marotta di Napoli) al *Dizionario Sandron della lingua italiana*, altra impresa di un gruppo con coordinatore Giuseppe Meini, o al *Dizionario della lingua italiana* che il Le Monnier ha « ridotto » dal precedente *Dizionario Devoto-Oli* apparso in due volumi presso il Reader's Digest: pubblicazioni, così come altre a loro analoghe, intese a contemperare un lodevole sforzo di opportuno aggiornamento linguistico con una cauta difesa dallo scollamento dei modi di esprimersi.



È nello spirito di questa « modernità » con cautela che prosegue il « Battaglia », il cui nono volume va segnalato anche per certe voci di particolare interesse, come più d'una di accezione politica, da quella sul « liberalismo » a quella sul « marxismo ». E la stesura di queste voci, che qui si segnalano a mo' di esemplificazione, risponde ancora una volta, confermandola, alla chiarezza dei criteri iniziali ispiratori, criteri che vanno notoriamente ben molto al di là della precisazione semantica dei vocaboli e delle sue evoluzioni attraverso i tempi, sulla base dei documenti dedotti dagli scrittori dalla nascita della nostra lingua ad oggi: essi intendono esporre, con sintesi a cui si giunge attraverso una compiuta documentazione analitica, concetti anche storici, filosofici, religiosi, economici. Ecco infatti che, per presentare per esempio il termine di « liberalismo », prima di documentarne (con la solita fitta serie di citazioni) il valore di « movimento storico-politico liberale », di « atteggiamento politico o ideologico ispirato alle concezioni liberali », di « atteggiamento di apertura intellettuale, di accoglimento delle moderne concezioni scientifiche e culturali, di consapevolezza delle esigenze storiche di rinnovamento politico », il *Dizionario* dedica quasi una colonna a fissare il concetto di tale « dottrina politica, o meglio complesso di concezioni e teorie etico-politiche ... che rivendica le libertà nell'ambito della comunità politica (e della vita socio-culturale in genere), proponendo il modello di uno Stato caratterizzato dal pieno riconoscimento delle libertà civili e sociali (di coscienza, di pensiero, di associazione, di riunione, ecc., e libertà economica) », ecc. O ecco la presentazione aggiornata delle voci su « marxismo » e « marxista », nella seconda delle quali (e si pensi alle esigenze tipografiche di tempo necessarie per un volume di questo genere, « finito di stampare il 15 dicembre 1975 ») si riporta un giudizio dell'ultimo Pasolini: « Lo sperimentalismo, con l'inquietudine, l'instabilità, l'isolazione ch'esso importa, non sembra essere visto con simpatia dai critici marxisti ».

Ma anche altre voci hanno dato luogo a vere monografie pure in questo volume: si pensi fra le altre a quelle di « libertà » (33 accezioni su 18 colonne), di « libro » (32 accezioni su 13 colonne), di « linea » (34 accezioni su 14 colonne), di « male » (23 accezioni su 19 colonne). Che se per assurdo qualcuno volesse usare i volumi del « Battaglia » per stralciarne singoli trattati, si troverebbe a disporre di una vera biblioteca di monografie sugli argomenti più svariati.

E ancora una considerazione. L'indice degli autori citati, che

accompagna dall'inizio ogni volume nel momento della pubblicazione, raggruppando ogni volta tutti quelli che lo precedono, è giunto ora alle 126 pagine di formato grande in caratteri piccoli: un fatto che contribuisce, a chi si indugi a valutare l'opera, a fissarne per sempre il significato e il valore.

Giuseppe Carlo Rossi



Guillermo Cabrera Infante, *Tre Tristi Tigri*, a cura di Fabrizio Mondadori con la collaborazione dell'autore. Traduzione di Leonardo Lojacono, Il Saggiatore, Milano, 1976, pp. 503.

*Tre Tristi Tigri* [1], uno dei romanzi più importanti della novellistica cubana degli ultimi anni, insignito del Premio Biblioteca Breve, giunge sul mercato italiano a circa 10 anni dalla pubblicazione, senza aver perso, fortunatamente, nulla della sua validità ed attualità.

Poiché si tratta di un romanzo articolato prevalentemente sul linguaggio, il libro è assai difficile da tradurre; l'impresa di rendere in italiano i gerghi, gli infiniti *calembours*, i giochi di parole, non è fatica da poco, tanto è vero che nella bella edizione italiana ha messo le mani — come risulta evidente anche attraverso numerosi passaggi del libro — lo stesso autore, il quale dimostra in tal modo una lodevole consapevolezza dell'importanza di non far perdere nessuno dei numerosi elementi che contribuiscono a fare del romanzo una aggressione/ricostruzione della lingua.

L'opera dell'editore italiano contribuisce pertanto ad arricchire di materiale valido ed esemplare la polemica sulla funzione del romanzo che da tante angolature appassiona gli « addetti ai lavori». Mi pare infatti che si possano attribuire a Cabrera Infante le parole che Roland Barthes ha scritto a proposito di un altro interessante scrittore cubano, Severo Sarduy e del suo romanzo *De donde son los cantantes*: « Nos llega este libro, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista) sino de la lengua de Cuba, de este texto cubano (ciudades, palabras, bebidas, vestimentas, cuerpos, olores, etc.) que es en sí mismo inscripción de culturas y épocas diversas. Y he aquí que sucede esto, que a nosotros franceses, nos im-

[1] Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres*, Biblioteca Breve, Barcelona 1967, pp. 451.

porta: que esa lengua cubana subvierte el paisaje de nuestra lengua al ser trasladada a ella: es, en efecto, una de las escasas ocasiones en que una traducción ha logrado desplazar la lengua de su publicación en lugar de simplemente incorporársela (...). Este texto también nos revela la faz barroca del idioma francés, sugiriéndonos así que la escritura puede hacer todo lo que desea con una lengua y, en primer lugar, devolverle su libertad» [2].

Come si vede, Barthes mette in evidenza proprio l'apporto più nuovo ed originale di una serie di testi che si appoggiano prevalentemente sul linguaggio per condurre a termine quell'operazione di rottura e di fondazione che sembra oggi essere il momento più autenticamente « rivoluzionario» nel campo — non più prevalentemente estetico/estetizzante — del romanzo. Cabrera Infante nel suo libro compie un'ardita operazione di « cons-(des-)trucción» come molto bene ha detto Juan Goytisolo [3], assumendosi il cómpito di cronista di un mondo della parola che tenta di sostituire il mondo della realtà, per tanti versi angusto e limitato rispetto all'anelo di totalità dell'uomo moderno. Situato fra il rifiuto di una storia passata e la proiezione in un futuro tutto da costruire, l'uomo nuovo è dilaniato da critica e desiderio; è questa la lacerazione che teorizza così acutamente Julio Ortega [4] e che trova sempre maggiori conferme di essere un nodo centrale della insoddisfazione per lo meno intellettuale — se non esistenziale — di tanti interessanti scrittori.

Il romanzo si sviluppa nella cornice decadente e coloniale dell'Avana pre-rivoluzionaria dell'anno '58, una Avana notturna in cui si muovono come falene una serie di personaggi, ciascuno con la propria storia individuale insufficiente, però, ad elevarli al rango di protagonisti; essi apportano il peso delle proprie vite, frutto dei condizionamenti del neo-colonialismo e del sottosviluppo, alla costruzione di questo affresco urbano in cui i riferimenti temporali, pur precisi e puntuali, non riescono ad ancorare all'*hic et nunc* un discorso in cui la cultura, l'amore, l'inserimento nella società, l'alienazione, l'evasione, assurgono, grazie al linguaggio, a tema centrale, a protagonista totalizzante di un momento sociale in cui passato e futuro non vengano assunti come dicotomia lacerante, ma conciliati da una prospettiva presente in cui lo sfascio del passato includa necessariamente la prospettiva di un futuro diverso. Anzi, a ben vedere, il romanzo, che si apre ordinatamente con un prologo/presentazione dei personaggi che saranno protagonisti del primo capitolo « I debuttanti», va perdendo via via qualsiasi ordine spaziale e temporale per finire — senza chiusa — nell'ermetico e schizzofrenico monologo di un personaggio in lotta tra la realtà e i propri fantasmi.

*Tre Tristi Tigri*, un'altra delle grandi « opere aperte» della narrativa attuale, va letta attraverso il linguaggio che, nel caso specifico, è il linguaggio imposto dalla colonizzazione, ma che può essere il linguaggio — comunque condizionato — di qualunque gruppo sociale schiacciato dal consumismo, dall'imposizione di modelli culturali, bombardato dalla volgarità dei « mass-media». Proprio per questo va lodato il lavoro del traduttore, Leonardo Lojacono, il quale ha saputo rendere appieno lo spirito innovatore, ironico e grottesco dell'autore. Farei qualche riserva solamente per quanto riguarda alcuni brani in cui la lingua originale, così viva e ricca, di alcuni personaggi incolti e quindi particolarmente grotteschi nell'assimilazione di modelli culturali esterofili, perde notevolmente di autenticità nella traduzione italiana. Va ripetuto, però, che l'autore stesso ha collaborato all'edizione italiana ed assai opportunamente è intervenuto modificando il testo, attualizzandolo a volte o addirittura ampliandolo; alcune soluzioni grafiche ci sono parse assai opportune mentre tutti i brani erotici del testo, che nell'edizione spagnola erano appena accennati, in quella italiana sono particolareggiati e approfonditi senza, per la verità, che il libro ne ricavi vantaggi apprezzabili [5].

Solo in alcuni casi non è stato possibile, purtroppo, rendere il

[2] Roland Barthes, *Sarduy : la faz barroca*, in « Mundo Nuevo », nº 14, agosto 1967, p. 70.

[3] In Julio Ortega, *Entrevista con Juan Goytisolo*, in AA. VV., *Juan Goytisolo*, Espiral/Figuras, ed. Fundamentos, Madrid 1975, p. 131.

[4] Julio Ortega, *Relato de la Utopía*, Barcelona, 1973.

[5] A titolo di esempio, nell'edizione italiana fra i *Pro-e-contro nomi*, figurano quelli di Lily-Anaconda Kosy (Liliana Cosi) e di Boris Méjart (Maurice Bejart) e fra i *Giornalisti del Giorno* quello di Nano Putrizio (Nino Nutrizio), nelle pp. 304-305 ; a pag. 67 figura una pagina completamente nera, mancante nell'edizione spagnola. Per le scene di erotismo si vedano le pp. 170-172 ; 188 ; 199 ; 215.

testo accessibile al lettore italiano: sono rimasti in spagnolo il « Borborigma Darii» di p. 236, un delizioso poema al modo di Rubén Darío, e la divertente filastrocca di p. 238 che, però, poteva avere un suo equivalente italiano. Anche se tradotta, e a volte assai bene, temo che non sarà compresa appieno *La morte di Trotzki raccontata da diversi scrittori cubani molti anni dopo - o prima*, una rassegna acuta e a volte impietosa della letteratura cubana da José Martí a Nicolás Guillén, che richiede dal lettore una competenza non usuale.

L'edizione italiana fatte salve le poche riserve sopra accennate, costituisce un esempio di come si può e si deve tradurre, e costituisce un impegno editoriale serio e corretto che ci rallegra anche perché dimostra che al di là della pura operazione commerciale, é vivo e sentito il dovere di dare a conoscere nei suoi più conflittuali e diversi aspetti quanto va producendo la cultura d'oggi.

Alessandra Riccio



Matilda Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord- și sud-dunăreană)*. București, Editura Științifică și enciclopedică, 1975, pp. 299.

Due anni or sono abbiamo presentato nella medesima « Sezione Romanza» degli AION il volume *Probleme de dialectologie română*, di L. Ionescu-Ruxăndoiu. A poco tempo dalla sua apparizione è stato edito il presente, della prof.ssa M. Caragiu Marioțeanu. Se aggiungiamo anche il primo manuale di dialettologia romena, I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române*, București 1961, ci troviamo dinanzi ad una delle più felici situazioni nel campo della dialettologia romanza. Infatti, sono pochissime le lingue — non solo romanze — che sono state fatte segno dell'attenzione di tre manuali di dialettologia, nell'arco di soli 14 anni.

Benché si tratti di una questione ormai nota agli specialisti, ci permettiamo di sottolineare che in Romanía l'interesse per la ricerca dialettologica vanta una lunga e proficua tradizione: la prima inchiesta dialettale sul terreno svolta da un romeno (I. Maiorescu) ebbe luogo nel 1857, presso gli Istroromeni; la prima inchiesta per corrispondenza fu iniziata dal grande linguista, filologo, folclorista nonché scrittore romeno B. P. Hasdeu, autore di un questionario utilizzato per il suo dizionario *Etymologicum Magnum Romaniae* e pubblicato nel primo volume, nel 1886. La Romanía possiede due atlanti linguistici nazionali (WLAD e ALR, il primo iniziato nel lontano 1898 e finito nel 1909) e inoltre un atlante linguistico regionale (NALR), ancora in corso di pubblicazione, del quale sono già usciti alcuni volumi.

Possiamo rilevare inoltre che anche il più ampio trattato di Dialettologia è stato scritto da un romeno (Sever Pop, *La dialectologie. Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques. Première partie, Dialectologie romane. Seconde partie, Dialectologie non romane*, Louvaine 1950, pp. 1334).

* * *

Il volume della Caragiu è strutturato bipolarmente secondo un consueto principio che tenta di separare la parte teorica da quella pratica, la parte generale da quella più specifica. Evidentemente, la distinzione viene adoperata per pure ragioni sistematiche e didattiche, non è rigida ed è stata superata varie volte.

Nella prima parte (*Nozioni di dialettologia generale*, pp. 17-82) suddivisa in tre capitoli (*Cos'è la dialettologia? La varietà linguistica. Metodi e risultati nella dialettologia.*) sono discussi gli argomenti a carattere generale: l'oggetto della dialettologia e una sua breve storia come scienza, l'importanza dello studio delle varianti geografiche della lingua; varianti geografiche, sociali e del parlante singolo (l'idioletto); trascrizione fonetica (con esempi, soprattutto romeni), modalità di raccolta, presentazione ed interpretazione del materiale dialettale; la geografia linguistica — principi e dati riguardanti le carte e gli atlanti linguistici, con speciale riferimento agli atlanti della lingua romena ecc.

Nell'esaminare il materiale l'autrice dimostra una perfetta conoscenza dei problemi discussi, una notevole abilità selettiva e per di più un'ottima capacità di sintesi.

L'inserimento delle note nel testo stesso, oltre ad offrire una maggiore quantità di informazioni nel più breve spazio possibile, conferisce al discorso anche una maggiore continuità.

Esemplare, per le modalità dell'analisi, nella prima parte del libro, è il capitolo *La varietá linguistica.* In meno di dodici pagine sono definite le nozioni fondamentali e sono presentate con competenza alcune delle più complesse e difficili questioni della dialettologia: idioma, koinè (lingua standard), lingua letteraria, lingua parlata, dialetto, parlata, idioletto, socioletto, gergo, criteri utilizzati per delimitare i dialetti, problema dei confini dialettali ecc. Accanto alle sue definizioni, la Caragiu fa uso, nelle note « interne», di quelle contenute in lavori classici sulla terminologia linguistica (Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris 1969; M. Pei, *Glossary of Linguistic Terminology*, 1966; *La linguistique. Guide Alphabetique*, sous la direction d'André Martinet, Paris 1969). Per rendere comprensibile il materiale discusso non sono trascurate le tavole e gli schemi (cf. p. 29 per il rapporto lingua/dialetto/parlata, oppure p. 35 per i confini dialettali); parimenti, nel corso dell'esposizione teorica sono inseriti degli esempi (cf. le forme del proverbio latino *Bate ferrum dum calidum est* nei dialetti romeni, in alcune lingue romanze-



italiano, francese, spagnolo e portoghese- o balcaniche: greco, bulgaro, serbo-croato, albanese).

Nei casi di controversie è adottata, in genere, una posizione prudente, d'altronde perfettamente giustificata. Così, dopo un'accurata analisi dei criteri che potrebbero delimitare i dialetti (Strutturale; genetico; della comprensione; il territorio; l'appartenenza allo stesso Paese; il criterio delle funzioni dell'idioma; quello delle possibilità di fusione; il criterio della subordinazione), l'autrice conclude che non esiste ancora una definizione soddisfacente per il dialetto e che, forse, il problema della delimitazione fra lingua e dialetto è soprattutto terminologica. In tal senso si citano anche le parole di Paul Meyer (in « Romania» IV, 1875, p. 294); « toute definition du dialecte est une *definitio nominis* et non une *definitio rei*».

Come giudizio globale possiamo affermare che nella prima parte del libro, che tratta della dialettologia generale, la documentazione è dappertutto notevole ed il discorso è di una chiarezza perfetta. Se dobbiamo esprimere tuttavia qualche riserva, essa riguarda questioni di minor rilievo nell'ambito del capitolo. Per esempio, ci sembra che l'impostazione della definizione delle nozioni dicotomiche *lingua letteraria / lingua parlata* solamente nei termini dell'opposizione « aspetto più accurato» / « aspetto meno accurato» è incompleta. Infatti, la lingua letteraria viene abitualmente identificata con l'aspetto più unitario, stabile e vicino alla norma linguistica, essendo meno pertinente, per il concetto discusso, il carattere più o meno accurato di essa. (Vedi Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, seconda edizione, București Ed. Minerva 1971, pp. 21-29, specialmente p. 22).

La seconda parte del volume, intitolata *Dialettologia romena*, contiene una novità rispetto ai manuali di dialettologia citati precedentemente. Infatti, prima di presentare la struttura dialettale della lingua romena, la Caragiu ci offre un vero « microtrattato» sul romeno comune (protoromeno) (pp. 86-127). (Ricordiamo che nel libro della L. Ionescu-Ruxăndoiu, allo stesso argomento sono dedicate solo quattro pagine). Evidentemente, una tale impostazione è connessa all'importanza che ha questa tappa della storia della lingua romena per la sua successiva diversificazione dialettale.

Collaboratrice alla sezione che riguarda il « romeno comune» del trattato di *Istoria limbii române* edito dall'Accademia Romena,

la Caragiu ha la competenza necessaria per portare celermente a termine una simile difficile impresa. Nella sua accezione il romeno comune viene considerato una « entità astratta», « un costrutto» (p. 87), è definito come « la prima fase dell'evoluzione del latino danubiano verso un idioma neolatino, il romeno» (p. 86) ed è stato ricostruito sulla base di un duplice paragone: a) quello tra le quattro attuali ipostasi del romeno comune (il daco-romeno, l'istroromeno, l'aromeno ed il meglenoromeno); b) quello fra gli strati successivi e cioè « la struttura ottenuta in seguito al primo paragone è stata confrontata alle precedenti fasi d'evoluzione» (p. 86).

L'autrice riesce perfettamente nel suo tentativo di ricostruire il romeno comune ad entrambi i livelli: fonologico e morfologico. Rilevando l'originalità dell'intero capitolo e la sua estrema utilità per la parte che segue — che comprende la descrizione dei singoli dialetti —, ci permettiamo di richiamare l'attenzione su qualche omissione o errore di stampa:

— alla p. 94 si afferma che l'affricata /ţ/ proviene, fra l'altro, dal latino $t + \dot{i}$ (< lat. *ī*, *ĕ* [> *ie*] tonici); ciò è vero solo parzialmente. Infatti, si deve introdurre una restrizione per $t + \dot{i}$: preceduta da una /s/, la /t/ non si modifica. (Esempio: lat. *astĕrno* > rom. com. **astyerno* > *aşternu*) (Cf. Octave Nandriş, *Phonétique historique du roumain*, Paris 1963, p. 124);
— alla p. 96, per l'origine dell'affricata /ğ/ si deve aggiungere anche il lat. $d + y$ (< *e*, *i* in iato con una vocale tonica): lat. *deo(r)sum* > rom. com. **gi̯osu*, lat. *adjungo* > rom. com. **agi̯ungu*, lat. *adjutare* > rom. com. **agi̯utare* (Cf. O. Nandriş, *op. cit.*, p. 147);
— errori di stampa: alla p. 91, invece del rom. com. **arbore* si deve leggere rom. com. **arbure*;
— alla p. 95 (e altre volte nel libro: p. 233 ecc.) si deve aggiungere l'asterisco alla forma latina: **fetiolus*;
— alla p. 96 invece di lat. *scrie* > rom. com. **ştire* si deve leggere lat. *scire* > rom. com.: **ştire* ecc.

Alla struttura dialettale della lingua romena è riservata l'ultima parte del volume, la quale occupa più spazio (pp. 128-290) e costituisce, in un certo senso, la materia più pertinente al titolo del manuale e, implicitamente, la sezione che ci interessa di più.

Per i quattro dialetti della lingua romena (ma soprattutto per i tre idiomi sud-danubiani) il materiale esposto è stato così raggruppato: 1. denominazione, notizie geografiche, demografiche, storiche e socio-culturali; 2. descrizione delle particolarità dei tre livelli: a) fonetico e fonologico; b) morfosintattico; c) lessicale.



Al primo livello dell'analisi sono segnalate le particolarità che riguardano l'inventario e la distribuzione delle vocali, delle semivocali e delle consonanti; al secondo livello il commento tiene conto delle categorie morfologiche (sostantivo, articolo, aggettivo ecc.) e al livello lessicale le parole sono raggruppate sia rispetto alle origini sia rispetto agli strati lessicali (quest'ultimo raggruppamento si riferisce solamente ai dialetti sud-danubiani).

La presentazione è innanzitutto descrittiva, sincronica, poiché mette in luce le peculiarità specifiche delle singole unità dialettali, ma anche storico-comparativa — e questo è un merito particolare della presentazione — in quanto attua un continuo richiamo dei fenomeni notati in un idioma a quelli degli altri, oppure alle precedenti fasi dell'evoluzione del romeno (romeno comune, latino).

Va anche osservato — ed il breve riassunto del contenuto, da noi offerto, lo dimostra forse — che la descrizione realizzata dall'autrice, benché sintettica, riguarda l'intero sistema.

Passando ora dalle considerazioni generali a quelle di carattere particolare, precisiamo che l'esposizione del materiale è strutturata, in un certo senso, in maniera diversa per i quattro idiomi della lingua romena. Tra essi, infatti, il dialetto dacoromeno è il solo ad avere una varietà dialettale ben distinta, con delle parlate i cui tratti caratteristici sono stati individuati e descritti precedentemente in vari lavori di dialettologia. Perciò alla parte generale e a quella che comprende la descrizione di questo dialetto segue un'altra parte intitolata *La configurazione dialettale del dacoromeno*. Qui sono affrontati due problemi: 1. la ripartizione del dacoromeno; 2. la descrizione della varietà dialettale dacoromena.

Per il primo problema la presentazione delle diverse concezioni espresse viene attuata sia cronologicamente, sia tenendo conto dei vari criteri presi in considerazione: politico-amministrativi, areali, genetici o/e tipologici. Precisando che il primo criterio (politico-amministrativo) è irrilevante e non va preso in considerazione mentre quelli areali si completano con quelli genetici/tipologici, la Caragiu conclude affermando che la questione della ripartizione dialettale del dacoromeno « rimane ancora aperta» (p. 151).

A questo punto, la soluzione accettata per la descrizione della

varietà dialettale dacoromena ci sembra la più pertinente; infatti sono descritti i tratti più importanti delle parlate dacoromene e la loro relativa diffusione soprattutto nelle cinque parlate meglio studiate (il moldavo, il valacco e le parlate del Banato, del Crișana, del Maramureș) e considerate come « cinque ipostasi attuali concrete del dacoromeno, ma non le sole possibili» (p. 152). La comprensione dell'ottimo quadro offerto viene facilitata dalle 25 carte linguistiche inserite nel testo.

In tutto il capitolo esiste — a nostro avviso — una sola inavvertenza. Alla pagina 129 si afferma: « Nel 1918 ha luogo l'unione della Bucovina e della Transilvania con la Romania, compiendosi così il processo di formazione dello stato nazionale unitario romeno». In verità questo processo comprende anche l'unione della Bessarabia — antico territorio romeno — con la Romania. La Bessarabia è stata poi « ceduta» (insieme con la parte settentrionale della Bucovina) da Hitler a Stalin, nel 1940, in cambio di una neutralità che è durata ben poco. La Bessarabia fa parte tuttora dell'Unione Sovietica, con il nome di Repubblica Socialista Sovietica Moldava.

L'ultima parte del libro contiene un sintetico ma esplicito e pregevole disegno dei dialetti sud-danubiani. Ella stessa aromena, ed anche autrice di volumi, saggi ed articoli riguardanti i problemi della dialettologia sud-danubiana, la Caragiu ha qui la possibilità di utilizzare i risultati dell'attività scientifica svolta precedentemente. Non a caso in questo capitolo si incontrano frequentemente interpretazioni e commenti del tutto originali. Ci limitiamo a due esempi:

1. L'analisi della struttura fono-morfologica del dialetto aromeno riprende i dati nuovi ed originali contenuti nella prima descrizione strutturale del dialetto aromeno, *Fono-morfologie aromână*, București 1968, della stessa Caragiu. Tra i numerosi contributi riportati nella sezione dedicata al dialetto aromeno rileviamo specialmente quelli che riguardano la descrizione del sistema fonologico, della flessione casuale, dell'articolo enclitico, del pronome dimostrativo, delle classi dei verbi.

2. La prospettiva utilizzata è duplice, comprende cioè sia il paragone interdialettale, che implica il riferimento di un dialetto della lingua romena agli altri, sia il paragone tra gli strati successivi, cioè tra le fasi attuali confrontate con quelle precedenti, nell'evoluzione della lingua romena. Questa prospettiva è così ampia che permette all'autrice di estendere le sue osservazioni, nell'affrontare talvolta lo



studio del dialetto aromeno, non solo al piano della romenità, ma anche a quello della romanità. La conclusione, estremamente interessante, è che l'aromeno è « un idioma più vicino al tipo romanzo comune che il dacoromeno».

Il carattere di sintesi originale è evidente dappertutto nella descrizione dell'aromeno, del meglenoromeno e dell'istroromeno. Sebbene in un numero ridotto di pagine, per pure ragioni tipografiche, la Caragiu riesce però a realizzare un'analisi esaustiva dei tre idiomi sud-danubiani.

Ed ora alcune osservazioni e suggerimenti:

1. Sebbene quasi tutti gli specialisti e con essi l'autrice abbiano affermato che non esiste una poesia popolare istroromena (v. p. 191), è da ricordare il parere opposto sostenuto da P. Iroaie, che negli anni trenta svolse una ricerca presso gli istroromeni e pubblicò alcune raccolte e saggi (*Cântece populare istroromâne*, Cernăuți 1936; *Așa cântați!* Sunevița-Jeiăn 1936; *Il canto popolare istroromeno*, in « Ephemeris Dacoromana». Annuario della scuola romena di Roma, IX, 1940, pp. 243-349).

2. Nella descrizione dell'inventario fonologico delle consonanti nel dialetto aromeno sono elencate anche le fricative interdentali /ϑ/ e /δ/ e la velare /γ/, e si afferma che tali suoni sono penetrati nell'aromeno dalla lingua greca insieme con le parole che li contenevano, « nelle regioni dove si manifestava un forte influsso greco (nell'aromeno di tipo A, per esempio)» (p. 232). Tale asserzione va parzialmente riveduta, poiché:

a) il fonema /δ/ si trova anche nell'albanese, da dove poteva penetrare nell'aromeno (cf. Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București 1932, p. 356). Nel più completo ed esauriente vocabolario aromeno (Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic. Dictionnaire aroumain (macédoroumain) général et étymologique*, București 1963; II ed. 1974, s. v.) come parole di origine albanese che presentano la corrispondenza arom. δ / alb. *dh* sono registrate le seguenti: arom. *bărδúșŭ* (< alb. *bardhúsh*); arom. *cáțiδ* (< alb. *kacidhe*); arom. *δálă* (< alb. *dhállë*); arom. *máδă* (< alb. *madhë*); arom. *părδúnă* (< alb. *përdhunë*); arom. *smîrδắ* (< alb. *mardha*); arom. *țangáδe* (< alb. *cangádhe*); arom. *zbárδu* (< alb. *zbardhur*);

b) il fonema /δ/ viene attestato nelle parole di origine albanese soprattutto nelle parlate aromene del nord e cioè nell'aromeno

di tipo F, dove l'influsso greco è più debole. (Si veda in tal senso tra le parole precedentemente citate: *bărδúșŭ*, *cáțiδ*, *părδúnă* e, forse, anche *δálă*.

3. Alle desinenze *-áḑ$^{i}$* (*-áḑ$^{i}$*) si dovrebbe aggiungere anche la variante fonetica *-áț$^{i}$*. (Esempi: *amiráț$^{i}$*, *asimcáț$^{i}$* in Th. Capidan, *op. cit.*, p. 376). Per la stessa desinenza *-áḑ$^{i}$* (*-áḑ$^{i}$*) (*-áț$^{i}$*) non viene rilevato il valore collettivo, nei plurali che riguardano i cognomi. In questo caso la desinenza citata ha lo stesso valore della desinenza *-ań$^{i}$*. (Cf. Th. Capidan, *op.cit.*, p.376). Un esempio: *Cîrγină* (<*Caraγián$^{i}$*) / *Cîrγináḑ$^{i}$* (*Cîrγináḑ$^{i}$*); il secondo termine rappresenta la pronuncia del cognome a valore collettivo dell'autore di questa recensione.

4. Le forme del pronome indefinito plurale *niscînți*, *niscînti* sono considerate articoli indeterminativi (p. 239). Poiché manca la dimostrazione del valore di articolo indeterminativo di queste forme e l'interpretazione non è l'unica possibile (cf. anche Th. Capidan, *op. cit.*, p. 428; T. Papahagi, *op. cit.* s. v.) riteniamo utile una riformulazione.

5. Come novità, va sottolineato che l'autrice distingue generalmente almeno cinque classi di verbi (coniugazioni), in base alle loro desinenze e suffissi rilevanti. Senza discutere la validità di tale classificazione, d'altronde abbastanza convincente, osserviamo una certa reticenza della Caragiu ad utilizzarla. Infatti, mentre per il dialetto aromeno vengono sempre prese in considerazione cinque coniugazioni (per es.: pp. 247, 253, 254, ecc.) per il meglenoromeno sono accettate teoricamente cinque classi (p. 281), ma in pratica ne sono citate solamente quattro (pp. 284, 285). Parimenti appare ambigua la posizione dei verbi istroromeni che contengono all'infinito i suffissi *-éi̯*, *-úi̯*. La Caragiu contrappone, in un certo senso, questa « nuova categoria» (p. 203) dei verbi in *-éi̯*, *-úi̯* alla mancanza dei verbi in *-î* alla quarta coniugazione nel dialetto istroromeno, il che farebbe pensare a una eventuale nuova classe accanto alle quattro già descritte. Tuttavia, nelle successive pagine, i verbi sono raggruppati sia in quattro classi (p. 204), sia in cinque (pp. 205-206) anche se, in questi ultimi due casi, non esplicitamente.

* * *

Il volume è preceduto da un'utile *Introduzione* (pp. 9-11) che chiarisce il contenuto e il metodo utilizzati e da due elenchi con le



abbreviazioni e la bibliografia. Un'appendice include un modello di interpretazione di un testo dialettale aromeno (pp. 291-294), validissimo soprattutto per gli studenti che non hanno potuto seguire il seminario afferente al corso di dialettologia. Il volume si chiude con un indice delle materie.

In conclusione possiamo affermare che il libro rappresenta un eccellente contributo che va inquadrato nel costante interesse dimostrato dalla linguistica romena per lo studio della dialettologia.

Gheorghe Carageani

J. Champion, *Les langues africaines et la francophonie. Essai d'une pédagogie du français en Afrique Noire par une analyse typologique de fautes*, Paris-La Haye, Mouton, 1974, p. 344.

Cette étude analytique de l'enseignement du français est due à un bon connaisseur de l'Afrique. En effet, l'auteur, professeur de lettres et de philosophie, est un ancien directeur du Centre de Recherches de pédagogie appliquée de l'Institut pédagogique national du Congo-Kinshasa.

Dans son introduction, J. Champion souligne les difficultés de l'enseignement en Afrique. Il propose de rechercher, dans les pays africains, des langues parlées « de grande diffusion» [1], aptes à servir de base pour les premières années de scolarité, et d'adapter l'enseignement des langues européennes à la structure des langues locales.

Pour pouvoir situer le problème des langues en Afrique Noire, il est nécessaire de remonter dans l'histoire des colonies francophones. Sous le régime colonial, ce qui frappe surtout, « c'est que l'enseignement en Afrique était obligatoirement dispensé en français dans toutes les matières et à tous les niveaux. Il était interdit aux maîtres de s'exprimer dans les langues locales» [2]. En fait de méthode, on enseignait à coups de règles de grammaire et de traduction, et le contenu du cours était établi de la façon la plus empirique. Cette forme d'école à la fois jacobine et napoléonienne favorisa pendant longtemps l'asservissement. Mais même après l'indépendance, les Etats Africains avaient hérité de ce qu'on appelle un « mimétisme tragique»: « l'Afrique est à l'ère du mimétisme tragique. Cette attitude mentale vient de ce que, après avoir déploré et même combattu le régime colonial, les Africains ont souvent pris

[1] J. Champion, *Les langues africaines et la francophonie*, in « Le Monde », 3 décembre 1969.

[2] J. Champion, *art. cité*.



ceux qui les gouvernaient pour des modèles en matière de développement et de promotion» [3]. Ce phénomène de mimétisme demeure difficile à expliquer. On comprend que l'Afrique ait appliqué le système scolaire occidental, car ce dernier semblait avoir fourni les preuves de son efficacité. Cependant, une école doit correspondre à une époque, à une société, à des besoins spécifiques. Or, « j'ai eu beaucoup de mal», dit R. Dumont, « à faire admettre l'inadaptation et même l'insuffisance de nos méthodes d'enseignement aux ministres africains, car beaucoup sont d'anciens instituteurs. Comment pourraient-ils critiquer en profondeur une méthode d'éducation qui leur a permis de faire une telle carrière?» [4]. Il semble que ce soit la nature même de l'enseignement importé de France qui est ici en cause. L'imitation aveugle des systèmes scolaires d'Europe Occidentale reste le plus grand obstacle aux réformes de l'enseignement dans les pays en voie de développement.

Selon A. Moumouin « il ne peut être question de résoudre les difficultés, les incohérences, les lacunes, voire les absurdités actuelles, en s'orientant vers une ' adaptation ' des programmes européens comme osent le préconiser différents experts étrangers auprès des gouvernements africains. La seule solution véritable et la seule valable pour nos pays réside dans une réorganisation effective et une remise en question résolue du système d'éducation actuel» [5]. J. Champion essaie par son étude de répondre à ce souhait.

Son ouvrage se caractérise notamment par un souci de novation pédagogique. Dans une introduction exhaustive, il nous parle de ses hypothèses de travail et de sa méthode. Le livre se divise en trois parties dont la première s'articule surtout autour de l'analyse d'expériences et d'enquêtes menées par des centres pédagogiques comme: le Centre de linguistique appliquée de Dakar (C. L. A. D.), l'Institut d'Adbijan (I. L. A.), l'Institut de Yaoundé (S. L. A. C.), et par des organismes français comme le Centre de recherche et d'étude pour la diffusion du français (C. R. E. D. I. F.) et le Bureau pour l'enseignement de la langue et la civilisation françaises à l'étranger

[3] B. Girod de l'Ain, *L'Ecole dans le tiers monde*, in « Le Monde », 30 novembre 1966.

[4] R. Dumont, *L'Afrique est mal partie*, Paris, Ed. du Seuil, 1962, p. 75.

[5] A. Moumouin, *L'Education en Afrique*, Paris, F. Maspéro, 1972, p. 55.

(B. E. L. C.). Les centres africains, en effet, ne s'occupent que marginalement de la formation des maîtres, leur activité principale étant consacrée au perfectionnement des professeurs en exercice, à leur documentation et à des recherches qui aboutissent à l'élaboration et à l'expérimentation de méthodes et de matériel pédagogiques. Le centre de linguistique de Dakar possède également un groupe de chercheurs travaillant sur les langues modernes non africaines, et qui s'intéresse aux problèmes pédagogiques posés par l'enseignement des langues en Afrique Occidentale. Cette recherche se fonde d'abord sur l'influence du substrat linguistique originel et sur l'apprentissage du français ; l'analyse porte sur des élèves parlant d'abord une langue africaine, puis sur les divers degrés de connaissance linguistique atteints au cours de la scolarité, et enfin sur la connaissance de la langue française effectivement parlée par les adultes. Pour l'animation pédagogique, le C. L. A. D. diffuse les recherches sur les différentes langues africaines, en particulier le Wolof, dans la mesure où cette langue sera dans l'avenir une langue nationale.

L'auteur conclut cette première partie en soulignant l'effort des Belges en Afrique. On sait par ailleurs que les systèmes instaurés par les Belges et les Anglais ont été à l'origine d'un mouvement de recherche linguistique centré autour des « *Linguistic committees* ».

La pièce maîtresse de l'oeuvre est la seconde partie qui donne son nom au sous titre de l'ouvrage. Elle se développe en quatre moments. La technique mise au point pour établir une analyse typologique de fautes repose sur l'application de la linguistique contrastive. Le but de cette analyse, comme le dit J. Champion, « est justement d'aboutir à éclairer une nouvelle pédagogie du français» [6]. L'étude s'ouvre par une comparaison entre un « Corpus français de 120 copies» et une enquête africaine. L'auteur en arrive à cette conclusion : « à savoir que, contrairement à ce que le B. E. L. C. semble admettre, ce n'est pas seulement la nature des fautes qui diffère d'avec le « Corpus africain», mais la répartition quantitative des types de fautes et leur ordre de fréquence ... » [7]. Puis l'auteur se livre à une comparaison avec un « Corpus étranger de Paris» :

[6] J. Champion, *Les langues africaines ...*, Paris-La Haye, Mouton, 1974, p. 190.

[7] J. Champion, *ouvrage cité*, p. 200.



il y a ici une similitude avec le « Corpus africain». Il se trouve en effet que les Africains comme les Etrangers sont en rapport avec une langue seconde (qui est le français). Il y a donc interférence. « L'interférence est l'emploi, lorsqu'on parle ou que l'on écrit dans une langue donnée, d'éléments appartenant à une autre langue» [8].

La linguistique contrastive passe obligatoirement par une analyse précise des fautes et des difficultés spécifiques, à savoir les interférences. L'étude des analyses typologiques des fautes, a pour objet de décrire et d'expliquer les fautes et les difficultés dues à l'influence de la langue maternelle. Ainsi l'auteur, grâce à la comparaison entre les structures du français et celles des langues locales de type bantu (Lingala-Kinkonga), a pu attirer l'attention sur certaines difficultés typiques que rencontrent les jeunes africains dans l'apprentissage du français, et qui sont dues aux interférences de ces langues locales avec le français. Selon l'auteur, il faut savoir pourquoi les élèves africains commettent telle faute, ou éprouvent telle difficulté, pour pouvoir y remédier. On constate en outre la pertinence des catégories qui sont établies pour classer les différentes structures et les différents systèmes.

La troisième partie du livre nous parle des applications pédagogiques. Il est intéressant de noter que l'auteur, à la lumière du tableau comparatif des structures du français et des langues bantu (Lingala-Kinkonga), a pu déterminer « les directives pédagogiques pour l'adaptation de l'enseignement du français en milieu congolais ; mais c'est aussi en tenant compte des analyses des fréquences des fautes que nous devrons établir les priorités dans les programmes et les manuels destinés aux classes des deux premières années secondaires qui nous intéressent» [9]. J. Champion expose quelques exemples d'exercices de correction phonétique qui abordent les principales difficultés rencontrées par les africophones, sur la question des consonnes et des semi-consonnes, qui manquent en langue bantu.

Ces exercices sont peu nombreux. Ils pourraient être des instruments immédiatement utilisables par les enseignants ; car loin d'être

[8] W. Mackey, *Interference is the use of elements of one language while speaking or writing another*, in *Bilingual interference its analysis and measurement*, Québec, 1965.

[9] J. Champion, *ouvrage cité*, p. 252.

un travail auxiliaire et indépendant des autres sections de l'enseignement du français : grammaire, vocabulaire, orthographe, redaction ..., ils doivent être intégrés aux autres exercices dont ils renforcent l'efficacité. A notre avis l'étude scientifique de cette partie, n'a pas été suffisamment poussée. Notre plus grand désir serait de pouvoir suivre le schéma général d'un dossier de cours de français enseigné en Afrique.

Par son enquête, très systématique, l'auteur apporte sans aucun doute une intéressante contribution à la recherche d'une méthodologie de l'enseignement du français en Afrique. La documentation critique est également riche, les analyses se réfèrent souvent aux études déjà consacrées à ce problème, et la bibliographie dresse une liste assez complète de ce qui a été fait sur le sujet jusqu'en 1969.

Mises à part quelques réserves, cette étude reste une des plus riches en ce domaine et mérite d'être consultée, aussi bien pour la qualité des analyses que pour son large apport bibliographique. En outre dans le chapitre intitulé « Esquisse d'une pédagogie du bilinguisme utilisant les langues africaines» [10], qui complète la troisième partie de l'ouvrage, l'auteur ouvre de très intéressantes perspectives pour une recherche collective et pluridisciplinaire qui mérite être encouragée.

Micheline Calixte

[10] J. Champion, *ouvrage cité*, p. 262.

## CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Claudio Bagnati, Erilde Melillo Reali, Gian Carlo Menichelli, Giuseppe Carlo Rossi, Marina Zito)

Giuseppe Antonio Brunelli, *François Villon.* Messina, Peloritana Editrice, 1975, pp. XXXII-349.

La ricerca del Brunelli intorno all'opera del primo poeta maledetto francese si è sviluppata, a partire dagli anni Quaranta, nel corso di tutta la sua carriera di studioso e di critico letterario; e qui si approfondisce in una compartecipazione umana. Questo volume è infatti la ristampa — riveduta, aggiornata e arricchita di tutte le traduzioni e di nuovi contributi — del suo *Villon* del 1952 da tempo esaurito (con studi diversi, e una bibliografia villoniana a cura di P. Morabito, è invece il volume posteriore, *Villon*, Milano, Marzorati, 1961); ma se, già in occasione di quella pubblicazione, Lucien Foulet aveva potuto testimoniare (in « Studi Francesi», I, gen.-apr. 1957, pp. 80-83) la sensibilità del Brunelli nel dare « l'histoire d'une âme», le versioni italiane delle « poesie sparse» sono state riviste e tutte pubblicate in ricordo della moglie Giovanna (1968). Si può così verificare che l'indagine formale non ha tradito l'interesse del critico quando per forma artistica si intenda il movente intimo, l'essenza, l'interiorità dell'arte (tutto ciò che il Brunelli chiama « centro vitale») e che di volta in volta egli riscopre in Villon e addita, con puntigliosità analitica, come l'unica giustificazione che riscatti l'indagine erudita da ogni sospetto di gratuità (p. XXVII). In tal senso è preziosa la possibilità qui offerta di allargare l'uditorio villoniano grazie a una sensibile traduzione delle opere, dal « Dit de la naissance Marie» alla più difficile delle ballate in gergo, la « Ballade III» (ma già la prima traduzione villoniana del Brunelli, *La ballata degli impiccati* — in « I libri del giorno», Milano, Garzanti, 1948 —,

condotta sul fine gioco di due sole rime, era testimonianza di una sottile adesione poetica).

Il *Villon* del Brunelli è strutturato in modo da alternare il testo poetico (la cui traduzione si legge a fronte) col commento, in un contrappunto critico estremamente efficace, sì che tale commento assume valore specifico di saggio e di contributo.

Il volume si compone di 15 capitoli che analizzano altrettanti « momenti » della poesia villoniana secondo un ordine che l'A. precisa suo personale, di natura estetica e psicologica (p. 40). Partendo dall'esame che studiosi europei ed americani hanno svolto sulla poesia di volta in volta esaminata, l'A. ne dibatte i problemi cronologici, le fonti, i legami, per giungere poi a una ricognizione che si serve degli strumenti dello strutturalismo e approda infine a una serena visione stilistica. Alcuni *topoi* si individuano nell'atteggiamento maturo di Brunelli di fronte e Villon, e cioè, oltre all'attenzione nel sottolineare i temi dell'amore e della morte (p. 159), lo studio della sua « socialità » (pp. XXIX-XXXI) che, prendendo le mosse dalla datazione comparativa di uno spaccato storico che va da Pierre d'Ailly (1350-1420) a Rabelais (pp. XIX-XXII), fa vivacemente rivivere alcuni momenti del Medio Evo, dalla situazione dei « clercs » ai teatri in piazza (p. 111).

In appendice si collocano quattro studi scritti in un arco di tempo che va dal 1958 al 1972: *Verga e Villon: un accostamento attuale alla luce della poesia dei proverbi*; « *C'est l'aage d'un mulet* » e « *Je congnois cheval et mulet* »; *Suso*, « *L'orologe de Sapience* » e *Villon*; *La preriforma, Villon e il v. 29 della ballata* « *des proverbes* ». Questi studi si muovono, com'è evidente già dai titoli, all'interno di una tematica varia e complessa; del primo, scritto nel 1972, è soprattutto da segnalare l'operazione che allarga il classico studio sull'antifrase di Villon (cfr. Villon, *Opere*, intr. e note di Emma Stojkovic Mazzariol, Milano, Mondadori, 1971, p. 508) a dimensioni di una più vasta coralità vicine — nella dimostrazione dell'A. — a quelle di cui il Verga appare, in ben diverso contesto storico-culturale, problematico interprete.

M. Z.



Miguel Jorge, *Caixote*. Goiânia, Oriente 1975, pp. 215.

*Caixote* è il primo romanzo pubblicato da Miguel Jorge, e in tal senso costituisce una ' svolta ' nell'itinerario complessivo dell'autore, sinora intento ad altri generi letterari. Al tempo stesso, l'opera si presenta come un momento di riflessione e di rielaborazione delle esperienze precedenti, che vi appaiono recuperate in proporzioni diverse.

Il raffronto interessa soprattutto le due serie di racconti (*Antes do Túnel* del '67 e *Texto e Corpo* del '69), le *peças* teatrali (*O Visitante* e *Os Angélicos* del '74) e la collettanea di versi (*Os Frutos do Rio*, sempre del '74), e si verifica già a partire dalla reiterazione del messaggio-base: una denuncia della solitudine individuale, che si dilata nei tentativi di approccio con una realtà esterna anche esteticamente degradata.

Per quanto attiene ai modi della costruzione, il romanzo si riallaccia con evidenza allo sperimentalismo di *Texto e Corpo*, che nella simmetria architettonica delle novelle — proiettate verso il ' corpo ' dell'ambiente esterno, ma soprattutto ' corpo ' armonioso esse stesse — rivelava una particolare attenzione al processo strutturante dell'opera. L'intenzione si ritrova in *Caixote*, dove le partizioni interne suggeriscono l'immagine di scatole cinesi a incastro multiplo: i ricordi, i pensieri e i sogni della protagonista si alternano — con una regolarità solo a tratti, e significativamente, violata — ai dialoghi con un forse reale compagno, in un'avventura erotico-sentimentale forse chiusa ad ogni soluzione. « Grito e a resposta é meu próprio grito. Uma sombra está consumindo outra sombra. Una sombra. Uma sombra. Uma sombra. Som. B. Ra. » (p. 215).

Il fallimento ambiguo del rapporto a due si connette stilisticamente al particolare carattere dei dialoghi che dovrebbero testimoniare la fine dell'isolamento: si tratta in realtà di monologhi a due voci che riflettono — con una differenziazione solo tipografica — unicamente il ' punto di vista ' e la nevrotica insicurezza della protago-

nista. La tecnica, già sperimentata in *O Visitante* e *Os Angélicos*, carica il messaggio di una forte valenza semantica, implicitamente negando possibilità comunicative al personaggio che tenta di dare una personalità 'altra' alla dichiarata inutilità della (propria?) ombra.

Un rapporto anche più immediato sembra stabilirsi fra le intenzioni e gli esiti formali dei capitoletti incentrati sul 'flusso di coscienza': nei deliri mentali della protagonista la creatività semica si esplica tanto sul singolo vocabolo quanto su unità compositive più vaste, che raggiungono la consistenza di veri e propri 'blocchi', secondo le regole di un *praxismo* già ampiamente sperimentato nella raccolta *Os Frutos do Rio*.

Come infatti in quei versi si producevano, dall'interno del nome e delle caratteristiche specifiche del fiume Araguaia, nuovi sistemi poetici di situazioni e di oggetti —« ara, guaia, guia, mapa, / confidente, paz, calma, / alma, símbolo.» (p. 27); « ara, guaia, guia/tão calmo/tão certo/tão sem rumo/rumando sempre/para não chegar» (p. 57); « riorio/rio rico/rioesfera/rio fera/rio vento/rio tempo/água água/beira rio/beira fome/rio boca/ ...» (p. 81) —, così nella zona 'lirica' di *Caixote* lo scorrere delle sensazioni dà senso e forma a mondi verbali autosufficienti, che si confrontano con la condizione collettiva negata.

« Era assim. A multidão crescendo como cogumelos. Brotando dentro da terra, saindo de dentro deles mesmos, com um velho aspecto de guarda-sol, com o velho cheiro de coisa vomitada, com o velho som de notas desafinadas. Si, si, sim, no, no, não, va, ve vi, vivva, si, no, sim.» (p. 47); « O jornal tinha a violência de sempre. Sangue, muito sangue. O malabarismo inútil das palavras-Sangue. Cabeças rolando como bolas na lama. O ofegante prazer da vida ou da morte. Lama. Uma fusão progressiva de palavras. Promessas. Preciosa. Portentosa. Preguiçosas. O sangue coagulava.» (p. 175); « Tosse. Tossem. A noite tosse. Pelo menos disso tenho certeza. O avião tosse e se levanta pesado. Sirenes. Sirenes, cavando, chegando, gemendo. Branca e acústica. Reúne mais gente. Reunidos. Suspiram. Suspiram sim. Calma. Calma. Tornam a repetir. Calma. Um choro. Um consolo.» (p. 189): questa sommaria esemplificazione, che non tocca i frammenti esplicitamente presentati in forma di poesia (cf. le pp. 62, 63, 211, 214) sembra sufficiente a testimoniare l'apertura nuova dell'ultima fatica di Miguel Jorge. Crediamo infatti



che il raccordo fra contenuto ed espressione letteraria porti a un risultato 'altro' rispetto ai temi e alla lingua da cui si muove, segnalando un notevole spostamento dalla zona provocatoria e privata della sperimentazione verso spazi più ampi di comunicazione e di fruizione. Il contesto temuto ed esorcizzato viene gradatamente recuperato — reinventato —, attraverso un'operazione che coinvolge e assorbe la fatica esistenziale dell'autore-narratore; « Era necessário que contasse a alguém o que se passava entre um sonho e uma realidade.» (p. 211).

E. M. R.

Oreste Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*. Ravenna 1976, Longo Editore, pp. 136, L. 6.000.
*La guerra e la peste nella Milano dei « Promessi Sposi»* (a cura di Cesare Greppi e con premessa di Luigi Ferrarino). Madrid 1975, Istituto Italiano di Cultura, pp. 150.

Due libri, uno italiano e uno spagnolo, si aggiungono dunque al ricchissimo materiale accumulatosi sull'alterna vicenda, di comprensione e di incomprensione, dell'opera manzoniana in Spagna: una vicenda che si inserisce in quella più ampia dell'interessamento, per lo Scrittore, del mondo delle tre lingue iberiche al di qua e al di là dell'Atlantico. È notoriamente una reazione significativa in primo luogo proprio per la sua contraddittorietà, nella quale si può intravvedere comunque una complessiva differenziazione fra gli storici e i letterati: all'atteggiamento di distacco dei primi, che si spinge spesso fino al rammarico e al rancore, nei riguardi del Manzoni, si può ragionatamente contrapporre l'ammirazione dei secondi, disposti a passar sopra all'antispagnolismo attribuitogli, in nome della sua grandezza di scrittore.

Dei due lavori sopra menzionati quello pubblicato in Italia, di Oreste Macrí, si apre « con una premessa sul metodo comparatistico» che obbedisce alla preoccupazione di inserire un discorso specifico in una chiarificazione preliminare generale. Il metodo si rivela particolarmente opportuno per il complicato problema in esame; e il libro si svolge — per usare la terminologia del suo autore — alla luce dei caratteri « diacronici e sincronici del campo dell'' influsso '», della « frammentazione areale», della « simbolizzazione e appropriazione» che si fanno dell'autore studiato, fino alla biparticizzazione dell'influsso stesso fra « assorbimento simbolizzante e interessato dell'autore straniero nel tessuto letterario interno, e contributo alla pari del paese dell'autore e infine d'ogni paese».

Della coraggiosa disamina condotta dal Macrí il risultato che più mette conto di tener presente è forse quello che appare contraddire, in molti aspetti se non nella sostanza, la differenziazione fra storici e letterati di cui si è detto sopra, in modo particolare nei tempi più vicini a noi. Al silenzio di Unamuno sui *Promessi Sposi*, alla « noia» suscitata dalla lettura del romanzo in Baroja (ma al carattere bizzoso di quest'altro grande della generazione del '98 si dove perdonare, si sa, ben più che la noia per il Manzoni, e non solo nei riguardi dell'Italia ...), ha fatto séguito la « feroce stroncatura» — così la definisce il Macrí — del romanzo da parte del cattolico poeta José María Valverde, vissuto a lungo a Roma negli anni Cinquanta, per il quale *I Promessi Sposi* « es una novela que no sale del papel: la recordamos como un libro, no como una aventura nuestra», e i suoi personaggi non sono « presentados directamente, sombras de sombras»; fino a giungersi all'iniziativa della madrilena « Editorial Apostolado de la Prensa» che ha recentemente sostituito le *Cuatro palabras del traductor* (1859) del romanzo, Gabino Tejado, con una *Advertencia preliminar* in cui si vuol giustificare la sostanziale eliminazione (nella riedizione) del personaggio di Suor Gertrude a causa del « carácter monstruoso de la *Señora*», e ci si rammarica di non poter fare altrettanto del « ridículo» personaggio di Don Abbondio perché troppo intrecciato con la vicenda ...

All'atteggiamento di scrittori e poeti fa però da contrappeso quello di critici: l'italianista Antonio Prieto, nell'esaminare casi di influenza del Manzoni in opere dei narratori romantici spagnoli, si è messo nei nostri giorni nell'atmosfera serena di suoi predecessori dell'Ottocento (e non si tratta solo del cattolico integralista Menéndez y Pelayo), distinguendo la « circostanza» storica dalla personalità dello scrittore, e additando a motivo della sua grandezza la capacità di *comunicare* agli altri la redentrice scoperta della propria allegria e speranza cristiana: nella coincidenza, in altre parole, fra l'intensità della convinzione e la potenza artistica nell'esprimerla.

* * *

Il contributo più evidente arrecato dall'iniziativa del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura in Madrid Luigi Ferrarino e del suo collaboratore Cesare Greppi, coi « documenti inediti tratti dagli archivi spagnoli» (di Simancas e di Madrid), alla conoscenza di *La guerra e la peste nella Milano dei « Promessi Sposi»*, è la conferma della sostanziale aderenza della narrazione manzoniana da una parte

ai fatti esposti e alle loro modalità, dall'altra all'amarezza dello scrittore per l'operato dei responsabili della vita di Milano, e dell'Italia settentrionale in genere, in quegli anni.

Le lettere a Filippo IV e al Conte-Duca di Olivares dei governatori di Milano Fernández de Córdoba e Spinola, drammatiche negli appelli angosciati per l'insufficiente assistenza di Madrid durante la guerra del Monferrato (ma anche quei governatori hanno ben grosse responsabilità ...); i rapporti sulla condotta dei lanzichenecchi calati in Italia, rapporti che vanno da presentazioni idilliche ad ammissioni di imprese feroci di quei soldati; la via libera alle fantasie e ai pregiudizi sulle cause della peste, con gli orrori che ne conseguirono, gettano un'ennesima ondata di luce tanto sulla dirittura morale del Manzoni quanto sulla sua eccezionale intuizione — oltre che conoscenza — dell'anima dei singoli e delle folle, nonché dell'incidenza, su di essa, delle circostanze di tempo e di luogo.

G. C. R.



Mercedes Salisachs, *La gangrena*. Barcelona, Editorial Planeta, 8a ed. 1976, pp. 536.

Il 1975, passato alla storia recente come « anno internazionale della donna» proclamato dall'ONU (con tutte le sue manifestazioni anche esteriormente solenni, dalla « Conferenza mondiale delle Nazioni Unite» di Città del Messico alle pubblicazioni della « Commissione internazionale cattolica per le migrazioni» sull'argomento, con la domanda formulata alla Conferenza di Parigi, di proclamare senz'altro « anni della donna» tutti quelli del decennio 1976-1985) ha registrato un ulteriore aumento della presenza attiva di essa anche in letteratura: e mi riferisco qui ai Paesi di mio specifico interesse, quelli delle lingue iberiche, al di qua e al di là dell'Atlantico, giacché per ogni Paese ci si potrebbe altrettanto indugiare. Si pensi per esempio (e non resisto al desiderio di questo *excursus*) all'Inghilterra, che nel corso di quell'anno ha assegnato a scrittrici ben tre dei più importanti premi letterari: il « Fiction Prize» del « Guardian» a Sylvia Clayton (per il romanzo *Friends and Romans*), il « Whitbread Award» a Helen Corke (per l'autobiografia *In our infancy*), il « Booker Prize» — il più dotato dei premi letterari inglesi, cinquemila sterline — a Ruth Prawer Ihabvala (per il romanzo *Heat and dust*).

Il discorso potrebbe essere lungo, e sarà magari ripreso un'altra volta, anche come continuazione e completamento di quanto mi è capitato di scrivere anche altrove, sull'argomento, in questi ultimi anni: mi limito qui alla Spagna, Paese nel quale pure quell'anno si è voluto segnalare — sempre nell'ámbito letterario — in vari modi, che vanno dalle iniziative editoriali alle assegnazioni di premi, come l'edizione di opere di *Seis mujeres Premios Nobel de literatura* (Lagerlöf, Deledda, Undset, Buck, Mistral, Sachs: tutte e sole le scrittrici insignite di quel premio) e del *Diccionario de las mujeres célébres* — entrambe dell'Editorial Aguilar —, via via fino all'assegnazione di premi importanti, a cominciare da quello « Fémina» (creato appunto in occasione dell'anno internazionale della donna) attribuito

alla poesia di Concha Zardoya (*El corazón y la sombra*), per finire a quello ormai glorioso dell'Editorial Planeta.

E l'assegnazione di quest'ultimo può essere considerata come l'ovvio riconoscimento a un caso letterario per il quale mi viene spontaneo usare l'espressione di moda di « caso limite». Si tratta dell'assegnazione all'ultimo romanzo di una scrittrice la cui precedente opera, già molto nota anche all'estero per traduzioni, dal Portogallo alla Finlandia (e in Italia), era già stata riconosciuta col « Premio Ciudad de Barcelona» (1956, per il romanzo *Una mujer llega al pueblo*). Il « Premio Planeta», dalla sua istituzione nel lontano 1952, era toccato finora quattro volte a scrittrici: ad Ana Maria Matute (1954), a Carmen Kurtz (1956), a Concha Alós (1964), a Marta Portal Nicolás (1966): questa quinta volta è toccato a un'autrice già finalista dello stesso premio nel 1973 (con *Adagio confidencial*).

*La gangrena*, nel giro dei pochi mesi in cui si sono succedute le otto edizioni fino a quella giunta nelle mie mani (novembre 1975 - marzo 1976) ha raggiunto le 292.000 copie. Le ragioni dell'eccezionale successo di questo ponderoso romanzo? Appaiono facili e difficili a un tempo da precisarsi, meritevoli comunque di un discorso ben più lungo di questa mera segnalazione, che potrà essere del resto ripresa anche per ulteriore segnalazione al pubblico fuori di Spagna. È la narrazione in prima persona, in ritmo strettamente cronologico, della vita di Carlos Hondero, un barcellonese nato durante la dittatura del generale Miguel Primo de Rivera e vissuto sempre nella sua città, dall'infanzia povera e stentata fino alla maturità di uomo divenuto potente, presidente di una grossa banca. L'esposizione delle sue vicende, suddivisa in pochi capitoli ognuno dei quali reca il nome di una donna (le donne che hanno informato di sé nei modi più lontani fra loro, dai più nobili ai meno nobili, la vita del protagonista), segue l'evolversi delle esperienze di Carlos Hondero, in un crescendo di godimenti e di sofferenze, molto più numerose e profonde queste ultime che i primi ... Di questo crescendo il lettore — si vorrebbe dire — non si rende conto se non alle ultimissime pagine (le pochissime pagine al cui titolo ritorna il nome della fanciulla del primo amore del protagonista), dove l'improvviso scoppiare di una situazione eccezionalmente drammatica è strumento per un'altrettanto improvvisa illuminazione — quasi a posteriori — della validità umana non meno che artistica (ma vale anche l'inverso: artistica non meno che umana) dell'opera. C'è infatti in essa la somma di tre addendi altrettanto importanti che si compenetrano e portano avanti insieme l'azione: l'incidenza delle circostanze (le circostanze della Spagna, e in essa della Catalogna; della borghesia; ecc., nei decenni dagli anni Trenta ad oggi); il destino del singolo, cioè di ogni singolo, cioè del protagonista; il peso del modo perenne umano di essere su di lui. Il tutto si avvia alla conclusione — che è quasi un pensare e sentire ad alta voce — a cui il protagonista giunge dialogando con quel Padre Celestino che nei primi anni della sua esistenza gli aveva fatto temporaneamente da guida in collegio: « Si todo acaba en este mundo, nada merece la pena. Pero si no acaba, resulta estúpido olvidarlo y actuar como si acabase».



È cioè un romanzo che, mentre non esita a esporre, con la stessa educata compostezza con cui espone gli impulsi e i fatti più nobili della vita di un uomo, quelli più ignobili, dà un'implicita lezione che giunge graditissima appunto perché artisticamente lontana dal voler essere una lezione. Viene da un'esigenza, di tanto intensa di quanto inespressa (anzi addirittura negata, all'apparenza), di nobiltà di modo di essere, la cui impossibilità di realizzarsi nel groviglio e nel peso della realtà umana, nonché non attenuarne il significato, il peso e i valori, li accentua. E forse non ci si sbaglia nell'indicare in quest'esigenza drammatica di vita il motivo dell'attrazione eccezionale che questo romanzo sta esercitando.

G. C. R.

*Studi in ricordo di Guido Favati.* Pubblicati dall'Istituto di Filologia Romanza e Ispanistica dell'Università degli Studi di Genova. Genova, Commissionaria Editrice Tilgher, 1975, pp. 217.

La miscellanea qui proposta vuole testimoniare il ricordo di Guido Favati, che diresse l'Istituto di Filologia Romanza e Ispanistica dell'Università di Genova dal 1967 al 1971. Ad essa collaborano « colleghi che l'ebbero accanto in quegli anni o che gli sono succeduti nell'insegnamento e vari allievi avviati da lui alla ricerca», come scrive Francesco Sabatini nel breve *Ricordo di Guido Favati* che apre il volume. Dello studioso immaturamente scomparso nel dicembre 1973 all'età di cinquantatré anni egli sottolinea il fervido accostamento ai testi (« non ha mai discettato su testi che non avesse sviscerato profondamente per fornire la propria edizione critica») e ricorda le edizioni da lui curate: di Guido Cavalcanti (1957), delle Biografie trovadoriche (1961), del *Voyage de Charlemagne* (1965), del *Novellino* (1970); e i numerosi contributi critici che trovarono il culmine nell'ultima e più considerevole sua opera, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, pubblicata, postuma, nel 1975 (Firenze, Le Monnier).

Notevoli, anche se di diversa consistenza ed importanza, sono i contributi qui raccolti. Di essi una segnalazione speciale merita quello di Nives Scarone Grassano, *Per un'edizione critica del sirventese « Pos Peire d'Alverng'a chantat»* (pp. 193-213), ove risulta evidente la lezione recepita dal maestro che fu Guido Favati: l'A. propone, con metodo impeccabile, l'edizione critica del noto sirventese del Monaco d'Alvernia, dopo aver verificato le diverse lezioni nei manoscritti e aver corretto gli errori compiuti da trascrittori meno attenti. Sulla stessa linea del maestro si pone anche Nicolò Pasero, che nel suo saggio *Chrétien, la realtà, l'ideologia: ancora sul « Chastel de Pesme-Aventure»* (« *Yvain*», *vv. 5179 ss.*) (pp. 145-169) mette a confronto il presunto realismo di Chrétien de Troyes con la realtà sociale del suo tempo.

Maggiore spazio occupano nella Miscellanea i contributi degli ispanisti. Mario Damonte si sofferma sull'opera di Antonio Coello, drammaturgo minore del Secolo d'Oro (*La fortuna di Antonio Coello*: « *Peor es Hurgallo*», pp. 71-88); Anna Maria Mignone prende in esame (pp. 115-143) le componenti filosofico-religiose del *Viaje de Turquia*, dialogo anonimo del 1559, e ne documenta la derivazione da un'analoga opera dell'italiano Giovanni Antonio Menavino; Pier Luigi Crovetto analizza i *Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da « Gli Ingannati» degli Accademici Senesi a « Los Engañados» di Lope de Rueda* (pp. 41-70), e dalla sua analisi risulta chiara la profondità del solco (ideologico e di costruzione) che divide la fonte dalla commedia derivata; Silvana Fossati Raiteri, con le sue *Testimonianze sull'esodo degli Ebrei dalla Spagna: due rogiti genovesi del 1494* (pp. 103-113) ripropone il ruolo di Genova nel movimento migratorio che condusse gli Ebrei di Spagna verso l'Africa del Nord, il Portogallo e l'Italia (a Venezia e a Ferrara); Luisa Pavesio, infine, si occupa dei problemi di trascrizione grafica del gergo gauchesco (*Il « gauchesco» come riproduzione letteraria di un gergo*, pp. 171-192), mettendo a confronto testi di B. Hidalgo, H. Ascasubi, A. Lussich, E. Del Campo e J. Hernandez.

I due contributi degli italianisti Gian Carlo Belletti (*Postille derossiane*, pp. 9-39, ricerca nel *Canzoniere* di Nicolò De' Rossi dei motivi stilnovistici e danteschi) e Silvana Damonte Medini (*Osservazioni sulla « Villa» di Leon Battista Alberti*, pp. 89-101), nei quali la notazione filologica si unisce alla puntualizzazione critico-sociologica, completano degnamente questa riuscita raccolta, alla quale farà seguito, come viene annunciato nelle pagine introduttive, un'analoga iniziativa promossa dall'Università di Pisa, ove Guido Favati insegnò dal 1971 al giorno della sua scomparsa.

G. C. M.

Deonísio da Silva, *Exposição de motivos*. Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1976, pp. 160.

L'impegno sociale e la scrittura come strumento di azione e di costruzione costituiscono il binomio che caratterizza l'autore di quest'opera. In un paese come il Brasile, dove ancora oggi è facile sentirsi intellettualmente emarginati (vendere 5.000 copie costituisce già un successo da *best-seller*), si delinea attraverso la lettura di *Exposição* la volontà di definirsi culturalmente all'interno di una realtà letteraria composita. Qualche cenno biografico sull'autore potrà essere utile per la presentazione di questo ultimo suo libro. Docente universitario, ha svolto anche mansioni di assistente sociale e si è interessato di cinema a livello di documentarista: attività quest'ultima che si riflette nel ritmo espressivo dei racconti di *Exposição*.

Esempi di ricerca nell'ámbito di una tecnica innovativa possono cogliersi soprattutto nella seconda parte del testo, frammentato in riquadri esplicativi che si richiamano sia allo stile ' telegrafico ' in senso stretto (cf. *Telegrama*, pp. 145-148), sia a quello del linguaggio cinematografico e di altri mezzi di comunicazione di massa (cf. *Bênção tia Zé Bigo Bigo tia Zé*, pp. 149-160).

La necessità di una concreta contestualizzazione spinge l'autore a narrare la vita che si conduce in una immaginaria, ma al tempo stesso individuabile, provincia. La caratterizzazione dei vari ' eroi ' appare tradizionale: sono figurine semplificate e non connesse che presentano però dei punti di contatto nella costruzione-rappresentazione di un ambiente tanto amorfo quanto potenzialmente aperto a stimoli contraddittori. Tali appaiono la *Senhora Diretora*, il *Corpo Docente*, *Os Morcegos do Fim da Tarde* e *O Homem que queria ser intelectual*, anche attraverso formule stilistiche vicine al ' popolaresco ' di Jorge Amado, le difficoltà di una situazione piccolo-borghese che tende a mutare la propria immagine e i propri « motivi» mantenendo però inalterata la vuota coscienza di un malinteso e fittizio ' decoro '.

C. B.



Miroel Silveira, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro* (1895-1964). São Paulo, Edições Quíron Limitada em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1976, pp. XVI + 319.

Dei sette volumi apparsi finora, in Brasile, in una nuova collana, la « Logos» delle « Edições Quíron» (diretta da una docente universitaria e critica militante di quella città, Nelly Novaes Coelho), solo due trattano temi esclusivamente brasiliani: l'uno dell'iniziatore della « poesia praxis», Mário de Chamie, fa la storia di quell'esperienza poetica; l'altro, di un giovane docente e critico, Fábio Lucas, esamina il « carattere sociale» della letteratura nazionale, facendo propria e applicando alla narrativa la valutazione che della vita del Brasile ha dato recentemente un antropologo inglese, Davis Maybyry-Lewis: « Dal 1930 in poi c'è stato in Brasile un aumento considerevole ma, in confronto, un mutamento scarso». Gli altri cinque volumi o si occupano di problemi letterari di indole generale o trattano temi di rapporti della letteratura nazionale con altre: e a un lettore europeo ciò è invece una conferma, forse più che a un brasiliano, dell'evolversi del giudizio dei brasiliani sulla propria attività anche letteraria e sui rapporti di essa con quelle straniere, nel senso che al complesso di inferiorità che ha caratterizzato quel Paese sino a tempi non lontani è ormai decisamente subentrata una sensazione di parità nei riguardi del mondo esterno.

È una constatazione, questa, consolidata dalla disponibilità di Miroel Silveira, docente all'Università di San Paolo, a sottolineare, ancor molto più che a riconoscere, l'importanza della presenza italiana nel processo teatrale in Brasile. Dall'esame del ricchissimo materiale disperso nelle più svariate pubblicazioni, libri, riviste, giornali, relazioni di teatri e di compagnie teatrali, ecc. (materiale usato in gran parte ora per la prima volta), questo studioso deduce la storia del teatro brasiliano dalle sue origini effettive (fine dell'Ottocento) al 1964, presentandolo nelle diverse fasi che gli attribuisce: quella dei «filodramáticos idealistas da ' Jovem Itália ' (1895-1914)»; quella

« ítalo-brasileira (1915-1940)», nella quale si configura e si fissa la commedia brasiliana di costume; quella « brasileira 1941-1964)», nella quale pure continuano ad apparire echi determinanti della drammaturgia italiana.

Da un punto di vista storico — se così lo si vuol chiamare per la sua distanza nel tempo — la parte più notevole del volume è quella che riguarda la fine dell'Ottocento e i primordi del Novecento. Vi si accompagnano, attraverso i trionfi e le iniziative di ogni genere prese personalmente in Brasile, figure italiane fra le più alte in ognuna delle prestazioni dell'arte del teatro, da uno Zacconi a un Mascagni a un Titta Ruffo, per limitarci agli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale: sono gli anni in cui al concetto di « italianità» intesa in Brasile come fraternità dimostrata nei fatti, come convivio sociale, como culto della patria e della lingua materna, si è andato sostituendo quello di « italianità» intesa come finalità più utilitaria, nella constatata esigenza di una maggiore integrazione nell'ambiente locale per l'inevitabile attenuarsi dell'idea del ritorno in patria. Ma da un punto di vista cronachistico — se così ci si vuole esprimere per i tempi più vicini — il volume è più attraente innanzitutto per le pagine particolarmente calde, spesso addirittura drammatiche, dedicate ai due attori interpreti paradigmatici del teatro di origine italiana, la notissima Itália Fausta e il meno noto ma per certi aspetti altrettanto significativo Nino Nello.

Di ciò che ha rappresentato Itália Fausta (spentasi nel 1950) nel cinquantennio esatto dell'attività di attrice e di stimolatrice di teatro nei suoi rapporti con gli attori e con gli enti ufficiali il Silveira fa una sintesi in questo modo: « Abriu caminho para a modernização do nosso teatro e para o surgimento da etapa imediata: o Teatro Brasileiro de Comédia ... Viveu ainda para assitir à vitória dos ideais de um grande teatro, pelos quais vivera e se guardara a vida toda, resistindo sempre às exibições da mediocridade e do sucesso pela risada fácil» (*op. cit.*, pp. 292-293). E di ciò che ha rappresentato Nino Nello è testimone il periodo di più rapida e sostanziale integrazione razziale del multiforme mondo brasiliano — gli anni 1940/1950 —, quando quell'attore personificò in modo singolare, sulle scene brasiliane, il tipo dell'immigrante italiano, proprio nel periodo in cui l'Italia è più che mai presente in Brasile anche nelle più alte manifestazioni artistiche e scientifiche, con uomini che vanno da Ungaretti a Fantappiè. L'odierno studioso mette insieme



quei due grandi attori in una significativa valutazione assoluta, nella loro capacità di identificarsi coi rispettivi personaggi: « Tanto Itália Fausta quanto Nino Nello foram pirandellianamente buscados, seduzidos e finalmente dominados pelas personagens que os tornaram famosos, embora com processos e resultados diferentes».

Forse senza rendersene conto, certo senza nessun'intenzione di *captatio benevolentiae*, il Silveira ha scritto un capitolo gradito, oltre che necessario, del libro ideale da cui attende di essere narrata, nel suo insieme di sostanze e di forme, la dolorosa prestigiosa vicenda dell'immigrazione italiana in Brasile.

G. C. R.

Fra i congressi riguardanti il mondo romanzo o, comunque, le lingue e letterature moderne, si segnalano:

Il VI Congresso dell'Associazione Internazionale di Ispanisti, che si terrà presso l'Università di Toronto dal 22 al 26 agosto 1977 (segreteria: Prof. Evelyn Rugg, Dept. of Hispanic Studies, University of Toronto, Toronto M5S 1A1, Canada);

Un Simposio Internazionale su Luis Vélez de Guevara in occasione del IV centenario della nascita, che si terrà presso l'Università del Kentucky nell'aprile del 1978 (segreteria: Prof. Joseph R. Jones, Dept. of Spanish and Italian, University of Kentucky, Lexington, Kentucky 40506, U. S. A.);

Il XIV Congresso della Federazione Internazionale delle Lingue e Letterature Moderne (F. I. L. L. M.), che si terrà presso l'Università di Aix-en-Provence dal 28 agosto al 2 settembre 1978 (segreteria: Prof. André Rousseau, Dép. de Littérature comparée, Université de Provence, 29, av. R. Schuman, 13621 Aix-en-Provence, Francia).