

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Erilde Melillo Reali - Gian Carlo Menichelli -
Teodoro Onciulescu - Antonio Palermo - Raffaele Sirri Rubes

Segretari: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XX, 1

Gennaio 1978

INDICE

Saggi e articoli:	PAG.
Erilde Melillo Reali, <i>La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins</i>	5
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La critica al Manzoni in letterature di lingue iberiche</i>	71
 <i>Contributi e rassegne:</i>	
Pasquale Buonincontro, <i>Echi della rivolta agraria romena del 1907 nella stampa italiana</i>	107
Gheorghe Carageani, <i>Considerazioni sulla lingua letteraria romena nei suoi rapporti con le produzioni dialettali</i>	125
Maria Luisa Cusati, <i>O léxico marítimo na «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto</i>	141
Vito Galeota, <i>Il realismo nel cinema spagnolo dal 1951 al 1964</i>	163
Bruna Pieresca, <i>Il «marivaudage» ovvero «la Clarté du discours»</i>	183
Giovanni Pontiero, <i>Manuel Bandeira in the Role of Literary Critic</i>	203
Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, <i>Rarezas bibliográficas. Traducciones alemanas de libros de la Edad de Oro (siglos XVI y XVII) en la Universidad de Illinois</i>	241
Ada Maria Teja, <i>El mito en «Redoble por Rancas»: su función social</i>	257
Marina Zito, <i>Le teorie estetiche di Corneille</i>	279
 <i>Recensioni:</i>	
A. Quaglia, <i>Studi su «I Fioretti di San Francesco»</i> (Gian Carlo Menichelli)	299
«Hispano-Italic Studies», Washington (Giuseppe Carlo Rossi)	303
Congressi	305

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.

ORIENTE

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XX, 1



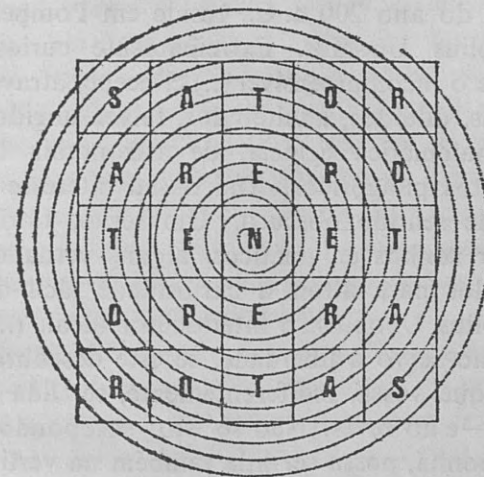
IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55156
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1978

LA SPIRALE DEL TESTO NELLA RICERCA DI
OSMAN LINS

Parte I — AVALOVARA



1) *Il quadrato e la spirale: 'fonti' ed elementi organizzativi del romanzo.*

Gli otto blocchi tematici che si alternano lungo le pagine di *Aválovára*¹ sono collocati sotto l'etichetta di altrettante let-

¹ Osman Lins, *Avalovara-Romance*. São Paulo 1973, pp. 415. Romanzi precedenti: *O Visitante*, 1955, *O Fiel e a Pedra*, 1961. Altra produzione anteriore al '66 (sull'ultima fase del curriculum si riferirà specificamente nella seconda parte di questo lavoro): *Os Gestos (contos)*, 1957; *Lisbela e o Prisioneiro* (teatro), 1961 (ed. 1964); *A Idade dos Homens* (teatro), 1963; *Guerra do Cansa-Cavalo* (teatro), 1965 (ed. 1967). Bibliografia consultata per queste prime opere: *A literatura no Brasil*, dir. de A. Coutinho, Rio de Janeiro, vol. V, 1970², pp. 484-485; A. Bosi,

tere dell'alfabeto — R S O A T P E N —, a loro volta racchiuse, come mostra l'*exergo*, dentro il reticolo di un'iscrizione palindromica conosciuta col nome di 'quadrato magico': SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.

L'autore del romanzo² offre una duplice interpretazione, letterale e allegorica, della frase che costituisce l'esercizio crittografico — « O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos » e/o « O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita » (p. 32) —, e sulla sua origine controversa innesta la storia di Ubonio, facoltoso mercante di Pompei, e del suo schiavo Loreio.

« À altura do ano 200 a. C., reside em Pompeia (..) o comerciante Publius Ubonius. Extremamente curioso, tende a especular sobre o incompreensível (..). Recebe, através do tempo e das distâncias, diluídos, adulterados, talvez ungidos de magia, resíduos de matemática egípcia, de astronomia babilónica e dos ensinamentos pitagóricos. Daí o seu interesse pela espiral e por frases de sentido obscuro. Um servo, Loreius, sempre perseguido por sonhos enigmáticos, alguns verdadeiros, outros talvez inventados para atrair a curiosidade fácil do amo, afigura-se, a Publius Ubonius, o interlocutor ideal. (..) Acaba (..) por prometer ao servo a liberdade, se este descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita — e ao revés. Não só isto: sotopondo as palavras de que se componha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito. Em qualquer sentido, afinal, que se emprender a leitura da frase, deverá esta permanecer idêntica a si mesma » (pp. 23-24).

Le diverse fasi dell'invenzione del quadrato chiariscono i sensi segreti che l'autore Loreio affida alla scritta: « Não ignora

História concisa da literatura brasileira, São Paulo 1970, pp. 435, 440-442, 474; L. Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, Firenze-Milano 1972, pp. 617, 647; Assis Brasil, *A nova literatura-I-O Romance*, Rio 1973, pp. 101-107; N. Novaes Coelho, *Literatura e Linguagem*, Rio 1974, pp. 307-309, 363-364.

² Un primo nucleo di *ficção* derivante dal 'quadrato magico' era già stato pubblicato da O. L., in forma di novella autonoma, nel 1972 (« Colóquio-Letras », Lisboa, n. 6 pp. 46-51); sulle differenze qualitative e quantitative fra le due stesure cf. nt. 10.

Loreius que a palavra central da frase a ser descoberta — e que servirá de suporte às outras quatro — deverá também, para desempenhar sua função, ser lida indiferentemente em ambos os sentidos. (..) Escolhe a palavra TENET, não apenas por ser um verbo indicativo de posse, de domínio, fator de alta importância para ele, um escravo, como por subentender (tenet: conduz, sustém; mas quem conduz, quem sustém?) a existência de um terceiro, um agente, alguém que age, desconhecendo-se porém a sua identidade e o que faz ao certo ».

Inoltre, scrivendo due volte la parola-chiave, « em cruz, de maneira que o N sirva de ponto de intersecção », ed eliminando successivamente la prima sillaba della verticale, si ottiene ampliato « o desenho do T, início e fim do vocábulo ». Questa lettera ricorda allo schiavo il simbolo della croce usata come strumento di supplizio per i *fugitivi*, ma il verbo troncato della sua sillaba iniziale si carica per lui di altri significati: « No dialecto dos seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frígia, *net*, partícula que resta da palavra *tenet* uma vez eliminada a sílaba inicial, significa ' não mais ', com o que se entrevê (..) nesse jogo com o TENET, uma espécie de logogrifo, acessível apenas à sua compreensão de escravo ».

Dietro il variabile gioco della sciarada, l'ideatore nasconde infine un messaggio di orgogliosa speranza: « Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir » (p. 31).

E conquistata compiutamente la frase — « circular na sua quadradura » (p. 32) —, Loreio si rifiuta di cederla al committente, da cui pure attende la libertà fisica; la rivela invece a una donna che, vendendola segretamente a Ubonio, spinge al suicidio lo schiavo ormai alienato dal proprio prodotto.

L'esemplificazione di questa prima parte del blocco narrativo S, a cui appartiene tutta la vicenda di Loreio e di Ubonio, tende fra l'altro a sottolineare il carattere innovativo dell'intervento di Osman Lins nella tormentata *questio* che da vari decenni si è estesa intorno a « quel gruppo misterioso di parole sacramentali e oscure che, ripetutamente incontrato, e segnalato anche dalle più lontane e varie zone dell'antico mondo cristiano, ha per sé una vasta bibliografia, denominato ad ora ad ora 'quadrato o rettangolo magico cristiano', 'formula profilat-

tica cristiana', 'mistico amuleto', 'rebus sator', etc. etc.»³. Il rinvenimento a Pompei di questo crittogramma sino allora rintracciato in varie parti dell'antico impero romano, da Cirencester a Buda⁴, ha permesso all'estensore del brano citato alcune ipotesi sulla sua datazione — il *terminus a quo* si collocherebbe negli anni precedenti l'eruzione del Vesuvio —, e sulla presenza di fedeli cristiani nella stessa cittadina romana; e soprattutto questa esplicita connotazione religiosa del *rebus* ha sinora sollecitato i suoi studiosi⁵.

Nell'annosa *querelle*, che vede contrapposti i sostenitori dell'origine cristiana dei vocaboli — che celerebbero l'esortazione PATER NOSTER, preceduta due volte dalle lettere residue A ed O, l'alfa e l'omega della vita — ai seguaci della tesi ludica e a quelli, più recenti, di un aggancio al culto di Mitra⁶, s'inserisce naturalmente il problema di una corretta traduzione della frase contenuta entro il reticolo. Fra le varie letture, le più vicine alla fantasia osmaniana appaiono quelle del Della Corte — « Iddio domina la terra, le opere (degli uomini) e il decorso (della vita), ovvero le sfere (del creato) »⁷ e del Carcopino⁸: « le semez avec sa charrue tient avec soin ses roues »

³ M. Della Corte, *Il Crittogramma del 'Pater noster'*, in « Rendiconti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti », Napoli XVII (1937), pp. 81-99: l'autore fornisce in questo lavoro un resoconto sulla sua recente scoperta a Pompei di due scritte riproducenti il reticolo magico. Ma la 'misteriosa formula' era stata già segnalata, fra le scritte murali di Pompei e in luogo diverso dai due indicati nel Della Corte, dal 'caporale' spagnolo Miguel de Çiria, che nel 1756 ne dava notizia al sovrintendente agli scavi R. J. de Alcubierre: per la questione cf. C. Franciosi, *Un 'nuovo' esemplare del 'quadrato magico' di Pompei*, di prossima pubblicazione. A questo studioso dobbiamo la maggior parte delle indicazioni bibliografiche e archeologiche sul crittogramma.

⁴ Le scritte sembrano però tutte databili a partire dal III sec. d. C.; cf. anche M. Rostovtzeff, *Il Rebus Sator*, in « Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa » v. III S. II (1934), pp. 103 ss.

⁵ Per una sintesi recente cf. W. O. Moeller, *The Mithraic Origin and Meanings of the Rotas-Sator Square*, Leiden 1973, alle pp. 44-52.

⁶ La tesi 'ludica' è ad. es. sostenuta da M. Guarducci, con interventi in « Archeologia Classica » (XVII, 1965, e XIX, 1969); l'origine mitraica sembra invece inconfutabile al Moeller.

⁷ M. Della Corte, cit., p. 84.

⁸ J. Carcopino, *Études d'histoire chrétienne*, Paris 1953; in partic., alle

e « le semez, veillant a sa charrue, tient avec soin ses roues »⁹.

Ma qualunque sia il testo da cui Osman Lins ha potuto trarre lo spunto per la costruzione del suo quadrato magico, appare subito evidente il distacco fra l'interpretazione estetico-ideologica offerta dal romanzo e le ricostruzioni della massiccia bibliografia specialistica; del resto i successivi sviluppi del blocco S e della figura geometrica sembrano confermare l'originalità dell'*inventio* di Avalovàra.

In effetti, il discorso dell'autore brasiliano non si ferma, nell'organizzare la storia dello schiavo di Pompei e l'immagine complessiva del romanzo, alla certezza del quadrato archeologico: su di esso, già all'inizio del testo, è disegnata una spirale aperta verso l'esterno, e con il centro in N.

Questa nuova figura geometrica determina la successione dei temi nelle pagine del romanzo, toccando, nel suo avvolgersi verso il centro del quadrato, le lettere in esso iscritte. Ogni spezzone si organizza inoltre secondo una progressione quantitativa rigorosa: le lettere R S O A E N portano, alla loro prima apparizione, un testo di 10 righe, che via via si amplia aumentando ogni volta di 10, mentre il tema P è organizzato sul numero 12 e quello T sul 20.

Alla rigida architettura del quadrato e della spirale, alla suprema regia che interviene nella disciplina della ripresa e del montaggio dei singoli episodi, la narrazione si sottrae dunque soltanto nella scelta contenutistica ed espressiva.

Tale situazione di conflitto fra un Ordine prestabilito — l'ordine dell'aratore e del Creatore — e l'oggettiva arbitrarietà presente nella trattazione delle varie storie riconduce alla vicenda di Loreio, 'libero' sino alla morte nella sua attività creativa, e di Ubonio, che dal suicidio dello schiavo ricava un destino di costrizione e di sottomissione.

Nella seconda parte del racconto, Ubonio a sua volta tende

pp. 11-91, *Le Christianisme secret du 'carré magique'*. Notevole, a p. 90, l'affermazione che le più recenti scoperte dell'iscrizione sono quelle avvenute in Germania, Serbia, Portogallo, Brasile.

⁹ Per le controversie relative alla traduzione, cf. nuovamente il Moeller, alla p. 13: le difficoltà maggiori sono dovute al vocabolo *arepo* (= 'aratro', di origine celtica?) e alla doppia lettura di *opera* (abl. f. sing. o acc. n. plur.).

a ricomporre la frase di Loreio entro le volute di una spirale: « No dia em que Loreius, desesperado, mata-se diante de Tyche, Publius Ubonius (..) sonha com o Unicórnio (..). O Unicórnio dava ordens a Ubonius. ' O Quadrado Mágico é a Terra — dizia-lhe. Move-te pois de onde sonhas, gira dentro de N, dentro de Pompéia, invade o E, o P, o E, o R, novamente o E, ainda o P, mais uma vez o E, não te detenhas. ' As determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, (..) em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas. Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto de seus dias, buscando a cauda da Eternidade, em cuja extremidade encontrará, fincada como numa lança, a cabeça do escravo, único ser no mundo com o poder de perdoá-lo pelo mal de haver-lhe roubado o segredo » (p. 94).

Ma il sogno-incubo del mercante viene mitigato, nella realtà, da un'interpretazione rassicurante: Ubonio non è condannato a cercare il termine esterno della spirale, ma deve piuttosto crearsi un Unicorno concreto e quotidiano, che lo avvii sul retto sentiero dell'autocritica e dell'ordine, poiché « o homem — seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus actos e as suas próprias criações » (p. 95).

Il messaggio già esplicito nella novella pubblicata un anno prima di *Avalovara* — la denuncia dell'espropriazione del prodotto artistico 'libero', e la riconosciuta necessità di regolare (di autoregolare?) i propri atti e le proprie creazioni — viene ripreso e dilatato nel blocco S del romanzo¹⁰: Ubonio e Loreio,

¹⁰ L'inizio della novella di « Colóquio » corrisponde all'inizio del quinto segmento del blocco S (i primi quattro risultano quindi nuovi rispetto alla precedente stesura). Ma lo stesso S5 presenta un'inserzione estranea alla logica della novella: « Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem ». (p. 24). S8 ed S9 si distaccano notevolmente dalla storia di *Ubonius e o Unicórnio* in « Colóquio », trattando soprattutto della costruzione complessiva del romanzo; S10, dopo una prima parte comune (sino alla conclusione della vicenda esposta nella novella) si dedica ai successivi sviluppi della figura geometrica inventata da Loreio.

la spirale e il quadrato si caricano qui di nuovi sensi e di nuove funzioni, senza peraltro smarrire la loro corposità di creazioni in sé compiute.

Se in *Ubonius e o Unicórnio* si formulava l'*inventio* del quadrato magico, circondandola di simboli religiosi e complicandola con i primi cenni alla spirale (vista però soprattutto nel suo aprirsi verso l'eternità), nel tema S si esalta la seconda figura geometrica, che diviene la molla propulsiva di tutta la costruzione romanzesca, mentre il quadrato appare ormai destinato a semplice limite delle potenzialità narrative: « Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra fechada. (..). A escolha recaí sobre o quadrado: ele será o recinto o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz » (pp. 18-19).

Dunque la spirale, ignorata da Loreio e imposta nel sogno ad Ubonio come norma morale, o mezzo d'espiazione per la conquista dell'armonia cosmica, si fa in *Avalovara* la « forza motriz » che « sobrevoa os vários temas: e estes não voltam por acaso (..) mas governados por un ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos » (p. 54). L'Unicorno personale di Ubonio si è trasferito nel romanzo come immagine di « uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros » (p. 71), e « circula entre estas páginas » (p. 96).

Ma la figura che regge l'avvicinarsi delle storie non appare nella sua completezza: racchiusa nel quadrato, « tende para o centro, seu ponto de chegada, seu agora (..); « se a seccionarmos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos: fazendo-o, guardamo-nos da loucura » (p. 16). Il « ponto de partida (..) matriz (..) núcleo » (p. 5) è dunque costituito da una sezione di spirale considerata nel suo moto verso il centro, che coincide col centro stesso del quadrato, segnato dalla conclusiva lettera N. Lo schema si conclude in un voluto ripiegamento contro la dispersione che provoca « loucura »: « que são os labirintos, senão espirais que perderam o rumo e se fragmentaram de tal sorte que o homem, preso em suas malhas, nada mais sabe a respeito dos seus próprios passos? » (p. 72).

La ricerca di una norma che regoli la disordinata fantasmagoria della narrazione si conclude nella certezza della frase

magica — « inviolável, circular na sua quadradura » (p. 32) — e nella delimitazione della spirale, sicché « Conclui-se que a ideia básica do livro assenta sobre elementos claros, nítidos (...) Imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante » (p. 73).

Ma il rinvio a una immaginaria ¹¹ fonte mistica non esaurisce la valenza funzionale della seconda figura geometrica, assunta come « matriz » dell'opera: la sua tendenza centripeta determina le già indicate proporzioni dei vari blocchi tematici: « Vindo a nossa espiral do exterior são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro (...) Serão eles, a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam », determinando un rigore « só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas » (pp. 19-20).

L'organizzazione spirale/lettere dell'alfabeto « não foi inventada pelo romancista », poiché sembra imitare « ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio ». In questo poema, frutto borgesiano della fantasia dell'autore, si riproducono « agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com o centro no N (...) uma espiral em cinábrio »: ad esse, l'inventato « autor anônimo atribui (...) um significado místico » (p. 96).

Osman Lins si propone dunque di scrivere entro i limiti di una doppia costrizione, quella del quadrato 'storico' e quella

¹¹ In S10 l'autore chiarisce nei particolari la propria fonte: « Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos. Vê-se aí (...) as letras do quadrado mágico; sobre elas (...) uma espiral em cinábrio. » (p. 96). Le nostre ricerche, anche basate sull'opera di E. Mioni (*Codices graeci manuscripti. Bibliothecae divi Marci Venetiarum*, Roma 1960-1967), non hanno condotto a risultati apprezzabili. E che il manoscritto sia un'invenzione alla Borges appare confermato da vari indizi (il suo romanzesco ritrovamento ad opera di un personaggio di *Avalovara*, cf. p. 220, la mancanza della lettera S fra quelle presentate nel poema, e alcune dichiarazioni esplicite dello stesso O. L., in una lettera inviataci nel 1976).

della spirale inventata; ma in questo reticolo complesso colloca liberamente i propri mezzi e i propri temi, esplicitamente diversificati rispetto a quelli della supposta fonte.

In *Avalovara* « Esvai-se a grandiosidade dos temas » che nel poema mistico sono esplicitamente indicati: « A é a Cidade de Ouro; T o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora de caos; E, a peregrinação humana em busca da Sabedoria; O a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas » (p. 96).

In questo elenco, da cui è assente la lettera S, esplicitamente rivendicata dall'autore di *Avalovara* come chiave peculiare e personale per l'organizzazione di tutto il romanzo, la dichiarata differenziazione tematica si pone in un rapporto almeno ambiguo nei confronti dei blocchi *in progress*. Il manoscritto con la spirale fornisce al romanzo una serie di indicazioni allegoriche e simboliche puntualmente rinvenibili nelle pagine a cui resta « um halo nostálgico da ambição que inspirou o seu modelo, mais de duas vezes milenar. E talvez a idéia, insistentemente repetida no velho manuscrito, de que o Unicórnio circula entre estas páginas » (p. 96).

Il recupero del poema fantastico « em versão grega » risulta dunque assai più proficuo del ricordo del quadrato magico, che costituisce solo la prima occasione, e l'involucro esterno, del sistema di *Avalovara*; un'immediata verifica della sostanziale convergenza fra i temi dell'archetipo e quelli svolti nelle caselle successivamente toccate dalla spirale è offerta dall'esame della lettera P, dedicata nel romanzo alla storia di *O Relógio de Julius Heckethorn*.

L'assunto indicato dalla P manoscritta — « o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo a eclipse total sua expressão perfeita.. » — prende corpo in questo orologio, messo in moto tra le fiamme hitleriane della seconda guerra mondiale: Julius Heckethorn, musicista e artigiano della misura del tempo, elabora all'interno dei dieci segmenti che gli appartengono nel

romanzo la sua faticosa invenzione, con un ricorso costante alla simbologia già presente in S.

« Os relógios — escreve Julius Heckethorn — têm estreita relação com o mundo (..) Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas (..) converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica » (pp. 165-166); e la ricerca dell'armonia cosmica, se da un lato ricorda la geniale fatica di Loreio, porta anche al recupero della spirale, simbolo del tempo e delle sue misurazioni: « a presença do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral (..), figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica » (p. 324).

Ma « o alinhamento exato, embora temporário, dos astros errantes » deve esprimersi nell'immagine di un'eclisse totale: così J. H. non si limita ad elaborare un « produto artesanal de alta qualidade (..) porém inexpressivo », ma cerca di prefigurare, attraverso la musica di Scarlatti che racchiude, frantumata, nel pendolo, il momento perfetto di una ricomposizione totale. « Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem — como tudo que merece existir e ser fruído — uma conjunção feliz de circunstâncias » (p. 345).

La dispersione della frase musicale — e la sua possibile riagggregazione in un momento impreciso del tempo — assumono per l'orologiaio il senso di una programmatica apertura verso il sociale: l'incertezza della ricomposizione sembra voler indicare agli uomini la problematicità di ogni armonia prestabilita. « Também isto é visado por Julius: colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo. Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências » (p. 347); con un artificio tecnico, Julius raggiunge il proprio scopo, sicché egli stesso non è più in grado di calcolare l'occasione in cui i suoni frantumati si ricongiungeranno: « Com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição (..) um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias » (p. 359).

Dentro la storia dell'invenzione (im)perfetta si svolge la vicenda dell'anglotedesco J. H., cresciuto in Austria, istruito in Inghilterra, operante nella Foresta Nera e infine fuggiasco in Olanda nel preludio della seconda guerra mondiale. Il suo orologio, che gli era apparso come un'irresponsabile fuga di fronte a un'oppressione dai connotati manniani (« Em sua ânsia de abranger a totalidade das coisas, não terá voltado as costas ao fato particular? Não será ele próprio um erro na máquina? Que máquina? A máquina da História? », p. 360), viene messo in moto alla notizia dell'annessione dell'Austria. E mentre l'artigiano finirà ucciso dai nazisti, l'orologio, venduto all'ambasciatore del Brasile, raggiungerà infine São Paulo: « Agora aí está o relógio, há doze anos e meio aí está, ante tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons » (p. 377).

La destinazione finale del pendolo — la casa dove due protagonisti dei successivi blocchi vedranno velarsi il sole e udranno l'armonia ricomposta della frase scarlattiana — conferma l'utilità della sua costruzione, che appare finalizzata anche a messaggi terreni: « Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino » (p. 347).

L'aver messo in funzione l'orologio proprio nel momento della massima violenza contro l'uomo e contro la Storia assume così un senso di ottimistica volontà, che resta però collocata in un futuro d'incertezza: « as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada, voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse. Julius, perdido no pó, ouvirá esse momento? » (p. 377).

Questa prospettiva di riscatto allontana visibilmente il personaggio J. H. dal suo antecedente diretto, il Loreio inventore del quadrato; mentre lo schiavo frigio aveva riservato solo a se stesso la propria creazione, opponendo il silenzio alla schiavitù, l'orologiaio carica di più complessi messaggi il prodotto, compiendo un itinerario che dalla disperazione sembra raggiungere l'utopia.

Ma il blocco P non indica solo una vicenda a sé stante, in sé compiuta: con la collocazione dell'orologio nella casa pau-

lista esso entra nella logica dei temi successivi, diventandone parte integrante anche per l'intreccio. Il ritmo di sviluppo dei vari episodi sfugge in tal modo alle leggi ferree del reticolo geometrico, e le storie frantumate si ritrovano tutte nel centro N, che le ingloba e le supera.

Oltre alla mèta finale della possibile confluenza nell'armonia ritrovata del pendolo, i sei blocchi residui presentano già al loro interno un principio ordinatore, un personaggio che provvede a riaganciare i fili delle situazioni separate.

Il protagonista Abel appare impegnato, nell'arco di tre amori dalla prima giovinezza alla maturità, a verificare il sogno di una Città perfetta: portavoce e quasi specchio del narratore eterodiegetico, egli sembra tendere, come l'intero romanzo, a un Ordine prefigurato e mitizzato, solo infine raggiunto nell'oscura armonia della morte.

Durante il percorso che porta al rifiuto finale della Città — ormai indesiderabile nella sua chiusa e guasta geometria —, i singoli nuclei della vicenda di Abel acquistano un proprio spessore ideologico e figurativo, che oggettivamente li riscatta dalla *dispositio* rigida del reticolo. Superando dunque le costrizioni della doppia figura geometrica, che ne dissemina e quasi disperde i vari momenti significativi entro i predisposti incontri delle lettere con le volute della spirale, tentiamo qui una distribuzione diversa dei vari spezzoni:

- A — Roos e le Città.
- T — Cecília tra i Leoni.
- O — Storia di 'O', Nata Due Volte.
- R — 'O' e Abel: Incontri, Itinerari, Rivelazioni.
- E — 'O' e Abel: dinanzi al Paradiso.
- N — 'O' e Abel: il Paradiso.

Tale operazione, certo riduttiva nei confronti della mappa in cui si organizzano i frammenti all'interno di *Avalovara*¹²,

¹² L'indice dei temi fornisce la mappa seguente: R pp. 13, 14, 15, 17, 20, 26, 35, 47, 62, 82, 107, 122, 182, 221, 258, 300, 317, 326, 337, 350, 364, 308; S pp. 13, 14, 16, 18, 23, 30, 40, 54, 71, 94; O pp. 20, 22, 25, 28, 33, 37, 45, 49, 59, 64, 79, 85, 103, 110, 133, 137, 161, 166, 197, 203, 238, 245, 271, 279;

risponde all'esigenza di fornire un riassunto formalizzato della vicenda, sostituendo all'ordine astratto della spirale racchiusa nell'improbabile manoscritto un sistema che prende corpo dalla natura stessa del tema proposto.

Le due prospettive di lettura si ricongiungono nella lettera N, che chiude insieme la figura geometrica e l'avventura di Abel, rivelando l'intenzione finale di rapportare il gioco geometrico alla misura dell'uomo, e in tal modo scongiurando le insidie di un'eccessiva programmazione esterna.

Del resto, sia il punto di partenza A — secondo il nostro schema —, sia la R che segna l'inizio di *Avalovara* e delle avventure di Abel nella disposizione testuale costituiscono nuclei essenziali e onnicomprensivi di tutta la storia, che da essi deriva ragione e verifica: quasi a riprova della duplice possibilità di lettura — concentrica o logica — offerta dalla costruzione nel suo complesso. Come R si apre su un momento di esperienza personale intensa (Abel e la sua ultima donna si contemplan « no espaço ainda obscuro da sala », iniziandoci al loro programma di *Encontros, Percursos, Revelações*), così A comincia con la descrizione del difficile rapporto di contiguità fra il protagonista e Anneliese Roos, il primo amore scoperto in un'Europa desiderata ed estranea come la donna stessa, e sembra esemplificare immediatamente il difficile *Bildungserlebnis*, la sofferta iniziazione culturale e umana dell'eroe.

La storia dell'itinerario, in cui alla ricerca di una Città simbolica sembra sovrapporsi (sostituirsi?) la continua sperimentazione di un Eros sempre in bilico tra frustrazione e ambiguo appagamento, si svolge dunque entro regole precise: il blocco di Roos si affianca e si oppone a quello di 'O', e l'episodio di Cecília costituisce la necessaria cerniera fra i due, mentre i nuclei E ed N preparano e attuano il catartico epilogo.

I vari spezzoni appaiono inoltre collegati da elementi comuni: all'interno di ognuno di essi si rinvencono richiami puntuali — nei temi, nei simboli, nello scorrere stesso della vita di Abel — ai nuclei precedenti come ai successivi, secondo una logica narrativa che la separazione delle lettere e la frantumazione del disegno non riescono ad occultare.

Se infatti il blocco di Roos resta legato alla lettera S¹³, la storia di 'O' dipende strettamente da quella di Julius Heckethorn e del suo pendolo finito a São Paulo, mentre il mondo di Cecília è presente tanto nel prelude delle vicende di Abel — la lettera A — quanto nei suoi sviluppi ulteriori¹⁴; del resto, il protagonista stesso, nel suo ruolo di narratore omodiegetico, sottolinea le connessioni volontariamente interposte tra i frammenti di un sistema che solo la geometria dovrebbe ricomporre: « Amba, Roos e Cecília, não me ouvem em 'O', foz e confluência? » (p. 261). E il tempo segnato dai calendari scorre preciso fra le immagini delle tre donne, per fermarsi nelle ultime lettere (R E N), che segnano le fasi del rapporto fra Abel e il suo ultimo amore. La vicenda prende avvio nel 1957, quando Abel, all'incontro con Roos, conta quasi ventotto anni; si sviluppa nel '62 — il momento di Cecília, del ritorno nel Nordeste, della presidenza Goulart — e si conclude all'inizio degli anni Settanta, mentre si moltiplicano i viaggi sulla luna e i decreti del generale Castelo Branco¹⁵.

La sostanza degli avvenimenti non sembra toccare il preludio amoroso di Abel: l'avventura con Roos si chiude dall'interno, quando la donna rivela di essere ancora legata a un marito emarginato in sanatorio; con Cecília, invece, il contraddittorio ambiente della famiglia d'origine e i nodi sociali di un Brasile alle soglie del *golpe* connotano — e talvolta riempiono — lo spazio amoroso della storia, che solo in 'O' ritrova una *privacy* forse chiusa ai minacciosi condizionamenti esterni.

A pp. 22, 24, 29, 32, 39, 43, 52, 56, 69, 74, 90, 96, 118, 125, 146, 151, 177, 185, 215, 225, 294; T pp. 58, 67, 77, 88, 100, 114, 129, 142, 155, 171, 191, 209, 230, 251, 263, 286, 305; P pp. 165, 202, 243, 277, 315, 323, 333, 345, 358, 373; E pp. 314, 316, 322, 325, 331, 335, 343, 348, 356, 361, 370, 377, 387, 390, 395, 399, 403; N pp. 394, 408.

¹³ Il rinvenimento del ms. ad opera di Abel ha luogo durante la sua iniziazione all'Europa di Roos (cf. nt. 11).

¹⁴ Il Nordeste giunge ad Abel in Europa attraverso le lettere della madre (cf. p. 69) e torna frequente — insieme all'immagine della Città — durante il rapporto con 'O' (cf. ad es., p. 405).

¹⁵ Riferimenti alla presidenza di Castelo Branco si trovano alle pp. 26, 110, 222, 329, 367; Goulart appare citato a p. 130; l'impresa astronautica della Gemini è alle pp. 184, 318 e 340; di Francisco Julião e delle Leghe contadine si tratta alle pp. 171 e 211.

Ognuna delle donne appare legata a tempi e a geografie diverse della vita di Abel, ma tutte e tre agiscono come co-primarie sulla scena, mentre molte delle figure maschili (il marito di Roos, i parenti di Abel, il padre e il marito di 'O') restano sullo sfondo, funzionando solo da inconsci catalizzatori in situazioni a cui sono sostanzialmente estranei.

E se d'altra parte l'eroina della lettera A non supera la fissità di un programma finalizzato — poiché la sua conquista rappresenta per Abel l'acquisizione di una sfera culturale da lui archeologicamente lontana —, Cecília e soprattutto 'O' si presentano con la corposità di personaggi conclusi. Reduce da un'Europa per sempre perduta, Abel recupera in Cecília il mondo denso dell'adolescenza, che finirà con la morte della donna; ma la terza eroina, il « Punto nel Circolo » dove la spirale si ricompone, è fornita di un'individualità più resistente: parlando e muovendosi in prima persona, potrà infine costituire una dualità/unità perfetta col protagonista, e consumare con lui una morte segnata dalle note ricomposte del pendolo.

Dal tempo d'attesa dei blocchi precedenti si passa così a una stagione atemporale, dove la storia delle emozioni di Abel diventa il romanzo di Abel e di 'O', concluso nel punto N del quadrato di Loreio e della spirale di Ubonio.

2) Le storie di Abel.

Come le zone contrassegnate da S e da P; anche i blocchi tematici che si riferiscono alle vicende di Abel sono disponibili a una duplice prospettiva di lettura: se da un lato partecipano alla logica organizzativa della costruzione geometrica, dall'altro sembrano richiedere analisi interne separate, che ne chiariscano le specificità verificandone al tempo stesso la funzione nel disegno complessivo del romanzo.

Il protagonista collega le varie fasi del proprio itinerario sentimentale nella ricerca di una *Cidade* perfetta, la cui immagine, quasi in una fuga tra specchi, continuamente rinvia a sperimentazioni nuove, mentre i tre romanzi d'amore si consolidano nella realtà di storie interconnesse ma anche di per sé letterariamente fungibili, per le loro connotazioni linguistiche e simboliche.

Le esperienze individuali che costituiscono per Abel la prima occasione di approccio con il sociale hanno inizio fuori dal suo ambiente d'origine, in uno spazio che dell'Europa privilegia alcune zone esemplari, dalla Francia all'Italia alla Germania all'Olanda, « Sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório » (p. 25). L'uomo si scontra con il mondo della natura dominata e perduta, con la dimensione illusoriamente progressista di una società civile che reca in sé le testimonianze di un ordine ormai chiuso nella fase di dopostoria.

Attraverso l'esperienza con Roos la realtà appare dunque ridotta a un solo significato, e questa trasformazione in simbolo del viaggio turistico-sentimentale contribuisce a mantenere la vicenda in un limbo negativo, senza possibilità di soluzioni per il rapporto amoroso e per il ricercato impatto con la *pólis*, con la *Cidade* continuamente sfuggente nel miraggio. Secondo il « diagrama sinuoso » (p. 216) che costringe l'avventura al fallimento, la « ansiada Cidade » appare infine come un « políptico disperso », mai pienamente attingibile (p. 218), mentre il « movimento pendular » degli incontri con Roos (p. 294) si conclude nella disperazione: la donna resterà « uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir » (p. 297).

L'amore intravisto come un « relâmpago » si perde nelle strettoie del dovere (il lavoro di Roos, suo marito..), e ogni sforzo per raggiungere Roos nella sua civiltà geometrizzata (« um amor mesclado com o inalcançável e a geometria », p. 153) ha come risultato la consapevolezza di aver tentato un'esperienza ormai archeologica: « descubro-me, ante a dubiedade e a luz pisanas, não ante Roos, mas introduzido no universo da sua presença (...). Reconheceria um arqueólogo, com a mesma segurança, uma epígrafe ou um friso de civilizações com as quais houvesse convivido.. » (p. 181). Eppure, la donna e il mondo conclusi nella loro logica architettonica si aprono anche all'illusione di una vita che resiste alla fase dell'epilogo: a Pisa « Contíguas a essas obras, outras delineiam-se, do mesmo modo esplendentes, com os mármoreos brilhando contra as nuvens, porém na vertical, e esta Torre, esta Catedral, são ilusórias,

pois os edificios reais inclinaram-se com o tempo, mas é nestes, nos inclinados, que perpassa o vulto do irreal, exatamente porque neles se instalou o fio tênue entre o que persiste e o que passa. Como em Amsterdam, Roos, ser —além de ofuscante —dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria, não está alheia a essa experiência. » (p. 181).

Lo squilibrio nella « assoluta simetria » di Roos è fornito soprattutto dagli animali, vivi o dipinti su un fazzoletto; e la donna stessa si presenta dall'inizio come un « pássaro fugidio » (p. 23), per dilatarsi infine nelle dimensioni di una città vuota di presenze umane, in cui si scorgono solo « pássaros, insetos, flores e animais » (p. 33), poiché dal suo corpo fluisce « uma paz peculiar, adequada à natureza arisca dos pássaros » (p. 53), tanto che fra lei e i volatili reali si crea un rapporto di analogia e di complicità fisica, che facilmente raggiunge la soglia del simbolo. « Ocorre-me, ante Roos e o pássaro fascinado, que o meu destino ou uma parte dele (...) pende da cena que atento observo: suba o pássaro à mão desta estrangeira e estou para sempre enredado num baraço. » (p. 56); « Por que não me chama? (...) Um pássaro escuro, de bico recurvo, entra várias vezes no quarto, pousa na mesa e fita-me, olhos de rapinante. » (p. 121); ma altri animali 'esterni' a Roos contribuiscono ad arricchire la zoologia reale e fantastica dell'avventura europea. Innanzitutto incombono i « cordeiros », gli agnelli che accompagnano Abel nel suo *tour* fra i monumenti del passato —« Em todas as praças de qualquer cidade, surge um cordeiro branco, manso (...) Pressiona-me docemente a coxa com a cabeça tenra e segue-me calado. » (p. 180, ma cf. anche p. 227) —, e poi le scimmie, le lepri, i lupi, i cavalli accostati per formare, alla maniera di Arcimboldo, il ritratto di un « grifo cercado de borboletas » sul fazzoletto veneziano regalato a Roos in un tentativo di comunicazione che si risolverà nell'addio del finale (cf. le pp. 219, 228, 230).

In questa costruzione allegorico-romanzesca, dove il reperto monumentale si anima di vita zoologica e la realtà della persona amata appare in tutta la sua fuggevolezza, l'attenzione agli esiti espressivi si concretizza in un insistito ricorso alle lingue straniere e in una vistosa frantumazione di vocaboli o di intere frasi, fra quelle più sottoposte all'emozione del narratore partecipe.

Le lingue 'altre', usate nell'elencazione di località e di esperienze, danno anche talvolta possibilità di comprensione fra i due amanti che la diversità culturale allontana: « Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões, vertido por um tradutor do século XVIII (..) fala pelas nossas bocas a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil. » (p. 44, ma cf. anche le pp. 32-33 e 75).

Ugualmente, l'attenzione a ogni segno che per il particolare valore attribuito al proprio significato sembra richiedere una scomposizione del significante, quasi a evidenziarne la trama fonica e il profilo grafico¹⁶, costituisce uno stimolo a penetrare la realtà complessivamente estranea. La donna, le città e i rari attimi di abbandono si dividono in schegge, in segmenti visivi e sonori d'impressionistica violenza: « Roos, o nome forma agora um círculo na vertical, a roda se engalana com as flâmulas, os nistros e as guirlandas do R, do O, do O, do S (..) » (p. 228); « Monte-Carlo brindisi ulm lubeck (..) messna bruxlas cônia oxd plim gena ogunc ul onia omnia voem pulverizem-se » (pp. 299-300); « Disp(em mil impressões) erso-me » (p. 92); « O sol faz-se lâminas entre as folhas. Re-nos milhões de folhas — flete-se. » (p. 219). L'operazione sembra tendere a una più autentica appropriazione dei segni frantumati, per un'unità nuova e utopisticamente prefigurata: « tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras dispaes — *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* — as letras esparsas, ainda não unas, da palavra vinho, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho — e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver. », (p. 93).

La storia di Cecília si presenta immediatamente come una descrizione del reale vissuto nella sua interezza, nella sua oggettiva e ambigua normalità. La natura che circonda e definisce la giovane è quella nordestina, familiare all'autore e al narra-

¹⁶ Per questa ulteriore semantizzazione dei suoni e dei materiali grafici cf. ad es. lo studio di I. Ambrogio, *Majakovskij*, Roma 1976, alle pp. 15 e ss.

tore: tale cornice socio-geografica, se da un lato spinge verso tentazioni di scrittura regionalistica, tra folclore e populismo, sfocia anche in esiti di lirismo magico, solo rapportabili al recente *Paradiso* del cubano José Lezama Lima.

E il personaggio della fanciulla ermafrodita, infermiera di professione e martire per vocazione nel mondo miserabile di cui è parte e insieme superamento, rappresenta con efficacia la polivalenza con cui il contesto si pone nei confronti del protagonista: occasione di abbandono a un appagamento completo e complesso dei sensi, esso diventa anche stimolo a una riflessione sui limiti e le impotenze di ogni intervento individuale sulla realtà da modificare.

Il pellegrinaggio, attraverso Cecília e le altre voci del Nordeste, è rivolto a scoprire i luoghi e le occasioni di una vita visceralmente appagante, tanto prossima ad Abel quanto gli era lontana l'Europa cristallizzata di Roos; ma al sogno di una felicità senza problemi si sovrappone e si sostituisce l'aspra concretezza di una natura sfruttata e dolente, che Cecília riassume e sorregge in un tentativo di mediazione fra la miseria presente e la vagheggiata libertà dal bisogno. Il superamento delle distorsioni sociali che si oppongono alla pienezza del possesso amoroso resterà un sogno senza sbocchi: la presa di coscienza privata — raggiunta nella donna, negata dall'uomo — si rivela insufficiente nei confronti della società da cambiare, e reca piuttosto i sintomi della morte violenta di Cecília.

Il momento aurorale dell'esperienza positiva, il tentativo di non violare le cose, ma anzi di recuperarne l'esaltata specificità, si chiude con un secondo commiato, più cruento e più esplicito di quello rivolto al mito della perfetta Europa: « O mar devora o lugar onde Cecília morre (..) Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo (..) todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras. » (p. 314).

La natura ha dunque tradito Cecília, nel cavallo che l'ha

uccisa, e il godimento pieno della figura — umana o animale, dove nulla è inutile o indifferente — si spezza nel corso di un rapporto non maturato o razionalmente superato.

Della realtà culturale che riassume la libera natura — sognata attraverso il Nordeste e la fanciulla androgina — fanno parte le figurine ironico-patetiche che compongono l'imprevedibile famiglia di Abel — dalla madre ex-prostituta al padre putativo vaneggiante in un sogno di burocratica dignità, ai molti fratelli dal tempestoso destino (« Mortos Eurílio e Estêvão: Leonor num convento da Bahia, após três noivados desfeitos, Cenira num subúrbio do Rio de Janeiro, casada antes de dezoito anos com um dentista sem clientes, comendo o pão amassado pelo diabo.. », p. 144) — e le due zitelle che proteggono pateticamente gli sventurati amanti: « Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam. Neste bairro ainda sossegado do Recife (..) onde a velhice, sem dó, macera a cera má que somos (..). Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte. » (pp. 58-59).

Altre figure, più concrete e insieme metaforiche, contribuiscono a connotare in modo decisivo l'avventura d'amore nordestina: ancora una volta, la realtà culturale del bestiario di *Avalovara* assume una funzione specificamente segnica, dilatando il modello letterario borghese di cui è partecipe la costruzione narrativa. Accanto agli animali domestici, quasi inavvertiti nella loro quotidianità — dal « gato macaco » della madre di Abel ai canarini di Hermelinda e Hermenilda —, si muovono nella storia bestie fantastiche, collocate dal narratore omodiegetico come emblema del nodo essenziale della vicenda.

Innanzitutto campeggia il *carneiro*, l'ariete che talvolta appare nelle dimensioni ridotte dell'agnello — del *cordeiro* già presente nella storia di Roos —: l'animale compare, visto solo dal protagonista, nei momenti felici degli incontri d'amore, e si dilegua, ormai inutile, alla morte di Cecília: « Eu estranho a ausência do carneiro » (p. 310; per le precedenti apparizioni, cf. le pp. 211, 254, 256, 289, 309). I leoni, invece, sono inseriti nella personalità della donna, che porta nel corpo bisessuato le immagini di uomini miserabili e di bestie vigorose: « Volto-me: Cecília está de pé, nua, sob os fogos, com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma

coorte de leões cujos pelos fulvos refletem ao mesmo tempo a lua e as chamas volantes (..) Seus olhos, iluminados pelos astros distantes (um cavaleiro, a passo, transita no seu corpo, assoviando) e pelas luzes acesas dos navios, fundeados ao largo, fixam-me. » (p. 254); « À luz que atravessa, na cortina, a lua e o leão, desvendam-se novas figuras do seu ser cambiante e povoado. Seria este a memória — a minha e a sua, fundidas? Não. Será, quando muito, uma metáfora imperfeita e viva da Memória. » (p. 286). Ma se gli animali immaginati in Cecília non superano la dimensione della metafora « imperfeita e viva » del ricordo — e anzi talvolta contribuiscono ad offuscarlo nella disperazione della morte —, il linguaggio, i suoni propri dell'episodio tendono a ricostituire pienamente la realtà magica dell'adolescenza repressa, per mezzo di qualità formali assimilabili a quelle caratteristiche dell'inconscio¹⁷; le parole della storia, che nell'epilogo diventano prodotti escrementizi, « palavras mortas », si presentano all'inizio e nel percorso del dramma cariche di tensioni e di umori creativi.

Così la « palavra » Cecília, riletta nel finale come « traço de sangue » (p. 254), si scompone e si trasforma nella premessa dell'approccio amoroso (« Cercíria, Cercília, Ercília, Cecília », pp. 78, 88, 102), restando coinvolta in un'operazione più partecipe e più complessa di quella che riguarda le due vecchiette (« Hermelinda e Hermenilda »). Inoltre, con un procedimento simile a quello già registrato nel blocco di Roos, frasi intere parzialmente si cancellano, a indicare la nebulosità delle immagini descritte — « Homens de c éu e bengal, lado a lado, uma pe na estendida e o har distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos... », p. 102 — o, diversamente, si ripetono nel compiacimento di suoni infantilmente manipolati: « a velhice, sem dó, macera a cera má que somos.. » (p. 58); « Esta cant'ga é descos'da. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do red'ngote da rã? » (p. 159).

¹⁷ Cf., in parallelo, lo studio di F. Camon sull'uso dei dialetti della zona friulano-veneta in Pasolini (*Letteratura e classi subalterne*, Venezia-Padova 1974).

La storia dell'ultimo amore di Abel si svolge all'interno di precise coordinate oniriche: ogni spunto o sforzo realistico si chiude inevitabilmente nella nebulosa dimensione del sogno, che genera e giustifica le illogicità apparenti della narrazione.

L'avventura si connota attraverso un discorso dove convivono la remota mitologia di una naturalità preindustriale e le denunce dei guasti apportati da un capitalismo selvaggio¹⁸, mentre la religiosità viscerale e biblica del sesso si unisce agli orrori di un 'inferno borghese' rivisitato dall'ultimo Pasolini¹⁹. Dal rapporto erotico chiuso in un recinto di abietto isolamento si giunge all'amore come gioia e liberazione: la cornice storica appare invasa, assorbita da un continuo autobiografismo esistenziale²⁰, che ne semplifica le contraddizioni più rilevanti, attraverso un processo di sublimazione dei sensi che si carica dei segnali della topografia metropolitana e di una zoologia da *exempla* medievali²¹.

¹⁸ « range o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas.. » (p. 15) / « Algumas casas antigas e de aparência nobre, também estas mal cuidadas, assinalam um período ascendente e encerrado. *Castelo Branco adia 'sine die' a execução de novas cassações de mandatos.* (...) sinais de tráfego, mármore polidos e vidraças do Edifício Zarvos, letras efêmeras do jornal luminoso, LE MONDE CONSIDERA EQUÍVOCA VITÓRIA DO GOVERNO NO BRASIL » (pp. 26-27).

¹⁹ « Quem fez meu corpo? Observo meus pais (...) Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. » (p. 28); « Minha mão direita, movendo-se autônoma e por si, aberta seu joelho e sobe pela coxa. Desde quando caminhamos para este momento? Ninguém sabe em que ponto do mundo os ventos são gerados (...) » (p. 35) / « Afluem a este recinto, purificados (ou apenas evocados?) o hálito nauseante dos pregoeiros da Bolsa (...) o suor dos oprimidos, as fezes revclidas nos esgotos pelas escavadoras mecânicas (...) » (p. 85).

²⁰ « Removo, do edifício, o nosso apartamento; o edifício (chama-se Martinnelli), removo-o do quarteirão; o quarteirão, isolo-o da cidade. (...) O mundo é uma constelação de espadas regirantes e todas as manhãs, esta pergunta me assalta: « Como sobreviver? » (p. 103).

²¹ « O rastejar no tapete e os repetidos beijos em torno dos meus pés (...). Distingo, nas vozes dos cantores, as palavras *aeternum, vita e amicitiae.* » (p. 199); « Estou no terraço do edifício, estendida junto à caixa d'água. Ninguém me vê abrir a porta do apartamento, tomar o elevador, descer no último andar, puxar escada acima o velocípede, deitar-me no cimento áspero, ao sol. (...) Uma ave, bem no alto, faz evoluções. » (p. 37) e cf. anche pp. 66, 106, 112, 185, 202, 281.

Partendo da una prospettiva individuale si tenta la definizione di una società negativa e negata; ma al tempo stesso, attraverso l'assorbimento di un mondo calato nell'anonimità dei grattacieli di São Paulo, si raggiunge la meta di una fusione fra soggettivo e oggettivo, riassunta nell'estremo incontro sessuale.

E tutte le varie tappe del percorso di Abel e di 'O' — i loro primi dialoghi segnati dalla lettera R, l'autobiografia della donna racchiusa nella lettera O, il consolidarsi del rapporto a due nella lettera E, sino alla conclusione luttuosa e paradisiaca della lettera N ('O' e *Abel: o Paraíso*) — sono contraddistinte da questa convivenza della dimensione privata con quella pubblica, a lungo immersa nel fetore di un dispotismo onnipotente.

D'altra parte, il ritorno definitivo al contesto naturale — « e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas, nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos de cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. » (p. 413) — segna la rinuncia a ogni possibile aggancio con la Città a lungo cercata: « quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado, boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos » (p. 411). La riconciliazione mimetica con la natura, generatrice di incanti e di oblii, è raggiunta al prezzo di un ridimensionamento del sociale, sostituito o inglobato dal *nós* (« Que me falta a nós? », p. 393), dalla morte-vita a due.

Questo sovrappiù di compunzione estatica che sembra dominare la chiusa della storia in realtà riflette e condensa il ritmo generale della narrazione, fortemente connotata dall'uso di un materiale simbolico non sempre leggibile con chiarezza.

La storia di Abel e di 'O' appartiene infatti — in modo assai più completo ed evidente dei blocchi A e T — ai due livelli di vicenda singola, in sé leggibile, e di elemento determinante nell'organizzazione del romanzo complessivo. E se già come avventura autonoma essa appare più articolata delle precedenti, come chiave di volta del romanzo sembra richiedere

analisi differenziate, che partendo dallo schema già usato per Roos e Cecília giungano a un più meditato tentativo di decodificazione del linguaggio, dei simboli, degli esiti stessi della *estória*: gli elementi della prima lettura dovranno perciò essere sottoposti a valutazioni ulteriori, legate alle diverse prospettive dell'analisi.

Attorno al nucleo centrale, costituito dalla coppia di amanti, si collocano personaggi e oggetti che sembrano tutti condizionare e accelerare la fuga paradisiaca del finale: le figure ambientali s'ispessiscono e si deformano nelle rievocazioni di 'O', dal padre, musicista in decomposizione — « Sempre de boina. A boina, posta de banda, ajuda a manter no lugar uma orelha postiça, rósea, de borracha » p. 103 —, alla madre acutamente frustrata — « Frieza e orgulho, mais que sofrimento, também um pouco de tédio, lê-se nos seus olhos » p. 105 — alla nonna — « Do centro do sofá e sentada à amazona, sempre com o aspecto de quem se planta no alto, na sela, reina sobre os consolos e dunquerque com pastores de faiança.. » p. 166 —, al nonno, « Um grande homem, tal como exige um mundo também morto. » (p. 200). E se questi personaggi, come l'istitutrice Inês, che fa loro da contraltare — « Inês ama o ar e a terra (..) teria uma palavra e um olhar afáveis para o carrasco e o machado se condenada à morte. », p. 165 —, restano confinati nella preistoria dell'esperienza individuale di Punto nel Circolo, il marito Olavo Hayano penetra e condiziona la dimensione a due dell'avventura, riassumendo in sé il male che avviluppa la donna e poi la coppia.

Olavo Hayano, fantasma evocato dalla memoria nei colloqui fra 'O' e Abel, incombe sul loro rapporto presentandosi col nome e con l'orrore dello *Iólipo*, un mostro sterile e maligno (cf. le pp. 171, 181, 224-225, 260-262, 284, 302, 327); nell'ultima fase della storia, la sua immagine si fa più attiva, concretizzandosi nella nuova definizione di *Portador* (cf. da p. 389 a p. 412), di colui che reca la soluzione dell'intreccio, con la pistola che uccide i due innamorati.

Analoga a quella del *Portador* appare, nelle pagine finali, la funzione dell'orologio, che con l'armonia della frase scarlattiana ricostituita nella sua interezza prelude all'esito della vicenda: « canta o relógio e nota após nota flui a melodia fra-

turada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem.. » (p. 411), mentre il bestiario variegato che anima tutti i blocchi tematici di Abel — 'O' giunge a costituire l'essenza positiva, la realtà parallela che si contrappone al pessimismo esplicito dell'intera storia.

Se infatti nelle zone di Roos e Cecília gli animali concreti e immaginari restavano subordinati alla definizione di personaggi o di eventi specifici, in questo settore del romanzo essi dominano e determinano il flusso degli eventi, sino a ribaltarne le soluzioni significative.

La natura primordiale e vittoriosa in cui sembrano immergersi i protagonisti — sdraiati su di un tappeto che raffigura « Peixes, animais do chão (..) », e « toda uma população ornitológica » che denota « o reverso da violência », sicché il tappeto è in fondo « o Paraíso » (p. 357) — è già presente dai primi annunci dell'avventura: pesci e farfalle, leoni e coccodrilli convivono nei corpi dei due amanti, la cui passione è accompagnata dal latrare dei cani e dalla nuova presenza di *carneiros* o *cordeiros*²². Su tutti si leva il « pássaro de pássaros » (pp. 410 e 412), l'uccello Avalovara dai magici attributi. Il volatile, che nel nome richiama una delle divinità minori della religione buddista il « dio dallo sguardo misericordioso » Avalokitésvara, è preceduto e contornato da altri uccelli (« gaivotas », p. 123; « andorinhas » e « um pombo solitário », p. 167; « urubus », p. 182 « canários ainda imprecisos », p. 385; « um gavião », p. 396), ma dall'inizio si presenta unico, nella sua concretezza e pienezza di simbolo. « A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. (..) Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada (..) pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. (..) aquela vôo talvez seja o meu nome. » (p. 38): l'accostamento esterno e immediato

²² « .. o crocodilo passeia junto ao bule de prata.. » (p. 203); « .. as leas passam pelos nossos corpos.. » (p. 203); « .. as leas, o coelho, cabras de pêlo branco e cadelas de cabeça humana passam pelos nossos corpos (..) o crocodilo desliza.. » (p. 204); cf. anche pp. 36, 38, 45, 46, 49, 51, 113, 136, 170, 198, 200, 243, 261, 277, 282, 283, 284, 285, 301, 320, 349, 352, 356, 370, 371, 372, 373, 385, 386, 388, 391, 392, 396, 398, 399, 401, 402, 409, 410, 411, 412, 413.

tra il volo dell'Avalovara e il nome di Punto nel Circolo — ambedue spirali orientate verso un centro — si complica per un rapporto più dinamico che sembra instaurarsi fra la donna e il pássaro, poiché esso agisce positivamente sulla sua coscienza, liberandola e fortificandola. L'Avalovara, « o pássaro do (..) contentamento » (p. 280), che nell'aspetto « lembra um manuscrito iluminado (..) todo o seu corpo é asas » (p. 281), con le sue ali « tão largas que, abertas, apagam muitas estrelas » (p. 369) si muove intorno alla donna — prima sola, poi con Abel —, allontanandola dall'oppressione delle « coisas alheias » e attirandola nella pienezza dell'amore goduto in cui ogni alterità si cancella: « vasto é o círculo traçado entre as nuvens pelo Avalovara, e nós somos o centro do seu vôo (..) e de súbito percebo que um pássaro igual — o mesmo? — quase legível e também feito de pássaros, voa em nossos corpos unidos. (..) Voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia. » (p. 285).

Il volo si fa dunque sonoro, e tutto il finale compreso nelle lettere E e N si carica del grido dell'uccello, che quasi si fonde con la frase riunificata nel pendolo (cf. pp. 396, 399, 401, 403, 408, 409) e col silenzio degli amanti: « abre-se o pássaro de pássaro », « o pássaro benévolo », « o pássaro dentro de nós », che canta « apaziguador » mentre « cruzamos um limite e nos integramos no tapete (..) vem a paz e nada nos atinge, nada, passemos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim » (pp. 412-413).

La funzione di comprimari esplicita nell'episodio dalle bestie riassunte nell'Avalovara e dalla donna Punto nel Circolo induce a considerare con attenzione diversa il linguaggio proprio di queste pagine.

In effetti, a parte la mimesi espressionistica del delirio finale — « e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chama entorno do e todas as nossas bocas clamam como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio.. », p. 411 ²³ — domina

²³ Cf. anche le pp. 198 e 405.

nella descrizione scenica il grido dell'uccello (« Raah », grida quattro volte), mentre un'analisi metalinguistica dei modi di espressione si esplica nei discorsi della e sulla donna.

Punto nel Circolo registra le peculiarità linguistiche tanto di Inês (portata ad esprimere la propria mitezza coll'uso dei diminutivi, cf. p. 205) quanto di se stessa fanciulla: « Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem. *Tenderna* é essa luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer. *Lanstoso*: o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor. *Emarame*: ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos — corpo e reflexo — sejam contemplados por alguém. » (pp. 81-82). La doppia possibilità di lettura — da sinistra a destra e viceversa — dell'ultimo vocabolo inventato da 'O' rinvia immediatamente tanto alla specularità (più complessa) del quadrato di Loreio quanto al nome stesso dell'uccello simbolico, che lascia più di una lacuna nella propria costruzione palindromica. Ma Punto nel Circolo non si limita a inventare giochi verbali: giunge a lanciare « idéias, narrativas e nomes que ninguém conhece », a esprimersi in lingue straniere mai apprese (« Continuo a falar, exultante com o som da minha voz, novo trovão repercute, ela repete a pergunta três ou quatro vezes e por fim traduz: 'Onde aprendeu a falar alemão?' Mais: 'Que monstro é esse de que fala e que está em minha frente? Aqui não há ninguém' » (p. 167). Il mostro più perfetto costruito dalla voce di 'O' è lo stesso marito, lo *Iólipo* o *Portador* sempre presente nella storia; ma anche lei si considera popolata o animata da mostri: il silenzio sul proprio nome autentico è colmato dagli appellativi che essa stessa si dà *Hernidom*, *Ira* (p. 203): ogni nome è una « incursão no cerne » del suo essere (p. 165). Le allucinazioni verbali del personaggio sono notate dal narratore omodiegetico: il « pequeno léxico arbitrário » che fluttua fra la mente e il corpo della donna (p. 136) gli sembra parte della sua carne — « não sei se realmente 'O' pronuncia nomes inventados ou se deu forma a vozes que na sua carne, parece, subsistem », p. 15 —, sino a che le parole diventano comuni ai due amanti, assumendo una corporosità più evidente degli oggetti designati: « fulge, várias vezes,

argêntea, a palavra *peixe*.» (p. 124); « A palavra *estridor* e todos os seus derivados (..) (uma só palavra arrasta consigo todo o léxico existente ou virtual?) cruzam o meu espírito e repercutem em nossas bocas. (..) o que te embriaga é o olor das palavras..» (pp. 332-333). Il rapporto con la donna, il suo corpo, « embebe de palavras e imagens » Abel (p. 317), è la « linguagem na sua expressão mais densa » (p. 325), ed evoca l'« artefato irradiante » del disco di Festo, il « texto impenetrável » giunto ermetico sino ai lettori moderni.

Ma questo passaggio dalle parole della donna alla donna come parole porta già ad un'altra dimensione di lettura, che dai simboli individuali trae elementi per una revisione complessiva del senso della storia.

3) Verso il centro N.

L'attenzione allo sfondo musicale che accompagna l'incontro di Abel e 'O' (le poesie di Catullo riecheggiate da un *long playng* di Orff) se da un lato testimonia la predilezione del narratore per il mondo classico²⁴, annuncia anche parzialmente l'epilogo armonico dell'avventura.

Come il corpo di Punto nel Circolo — portatore privilegiato di segni — si confonde infine con quello dell'uomo, in una « unidade melodiosa » che riflette l'« encontro prodigioso e legível de alguns fragmentos è deriva na explosão do mundo » (pp. 122 e 124), così tutto il blocco tematico N si espande dentro un ritmo nuovo, che si forma dai gridi dell'Avalovara e dalla ricomposizione della frase scarlattiana, e che dovrebbe congiungersi con l'eco umana della storia: « Também pode suceder que uma proporção exista entre o sistema — o ritmo — articulado no espaço e a sua ressonância. » (p. 122).

Ma il linguaggio di N appare invece, coll'esaltazione del vitalismo verbale e della corposità delle parole di per sé 'au-

²⁴ Al personaggio Abel sono familiari Catullo (pp. 38-39, 45, 50, 65, 88, 111, 136, 199, 201, 285) e Virgilio (p. 113), Anacreonte (p. 44), Festo poeta 'ermetico' (pp. 317, 325-326), i simboli legati a Giano (pp. 55 e 271), le creazioni di Ovidio (pp. 226 e 271).

tonome', in sorprendente contrasto rispetto al fluire delle frasi del pendolo: quasi a indicare le insufficienze di ogni soluzione individuale nei confronti del ritmo eterno, « articulado no espaço ».

E dunque la musica recuperata costituisce solo un tramite fra il messaggio iniziale (costrizione geometrica, organizzazione a spirale) e il suo concludersi in uno spazio polivalente, aperto tanto ad esiti mistico-sessuali quanto a un rifiuto esplicito nei confronti della collettività sociale disgregata.

Questa limitazione funzionale del ritrovato tecnico — che era apparso, in un primo momento, determinante — esaspera l'ambiguità del finale, dove al nervosismo dell'azione sembrano sostituirsi l'accumulo e l'iterazione dei movimenti interiori, tesi ad annullare ogni 'disturbo' esterno, ogni sollecitazione sonora o psicologica: « mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge » (p. 413).

La struttura della conclusione assume un andamento ondulatorio, in cui le parole si muovono alla ricerca di un impatto definitivo col senso profondo del messaggio, che continuamente si allontana per riproporsi a livelli più sotterranei e più ampi: « Mas, se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites, e, então, nada mais veria. » (p. 357).

Alla musica da lungo tempo attesa, al « milagre » dell'eclisse che accompagna il trionfo dell'opera di Julius Heckethorn²⁵ si contrappone un conclusivo « silêncio luminoso », e in questo alternarsi di elementi (armonia scarlattiana/frantumazione e annullamento della parola; miracolo cosmico/rifiuto della convivenza nel sociale) — dove il « Todo » diventa il « nada », se non si pongono dei « limites » —, s'inseriscono la negazione della

²⁵ « Máquinas poderosas ampliam em todos os sentidos o alcance das sondagens em torno do eclipse. » (p. 340); « Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. » (p. 345); « Menos belo e confortável que o céu de nuvens, planetas e quazares — e simultaneamente mais perturbador —, essa fase veloz e ofuscante do eclipse descobre um céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, na cor e na penúria, eu diria mesmo na textura, um velho muro riscado ou uma porta de privada, com os seus desenhos e inscrições. » (p. 381).

Cidade, anch'essa per lungo tempo cercata, e il rifugio nel corpo di 'O', che in sé riassume ogni altra donna.

Come la razionalità splendente delle parole, mitizzata negli altri blocchi tematici di Abel e 'O', si offusca nel balbettio felice dell'ultimo abbraccio, così la Città perfetta appare 'altra' nella conclusione della sua *procura*: squallida nelle mura e nei monumenti in declino, diviene per sempre indesiderabile nell'occasione stessa della sua attingibilità.

La « Cidade de Ouro » indicata nella lettera A del manoscritto inventato, preannunciata nei sogni dell'adolescenza nordestina (« O Recife, meu país, a Terra inteira, mapa deformado e arbitrário. (...) Procura, Abel, a Cidade aqui surgida e dissolvida. » p. 267), inseguita lungo tutta l'Europa di Roos, infine « aproxima-se (...) um pouco gasta no seu esplendor. » (pp. 344-345). « Radiosa e insulada », essa però subito « revela seu asco » (« a magia da Cidade (...) parece perigosa, pérfida » p. 411), e come « um cadáver podre e perfumado » (p. 407) si fa « ostentosa e ameaçadora » (p. 412). Pur somigliando ai panorami della sua terra — « com uma topografia tão movimentada como a paisagem do Nordeste » (p. 405) —, essa si chiude in una « deplorável solidão » (p. 409) che spinge al rifiuto; della costruzione resta soltanto « O nome ou metáfora de nome » (p. 404). La Città come cultura, come organizzazione sociale di *pólis*, è dunque soltanto un'illusione che si disfa alla prima verifica, un'utopia che trova i propri limiti nel fatto stesso di essere prodotto immaginario, consolatorio e chimerico ²⁶: « Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. » (p. 15). Solo da un punto di vista metaforico essa non delude il viaggiatore partito alla sua *quête* ²⁷: quando la si

²⁶ Sulla città come oggetto di una *quête* specifica, come utopia insieme positiva e negativa, cf. L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino 1977, pp. 60 e 66-67.

²⁷ « Nell'immaginario surrealista l'ordine della città e l'ordine del testo (...) non cessano mai di farsi eco, di risponderci a distanza. È come se un'impensata complicità si manifestasse a intermittenza fra le forme nascoste che la scrittura produce e organizza per costituire ciò che chiamiamo « testo », e la forma nascosta di una città, al di là della sua topografia reale, come somma di tutti i

consideri non nella sua concretezza civile, ma, forse, nel suo essere immagine di una costruzione sovrastrutturale, ossia del testo che l'autore-narratore va scrivendo (o cercando) nella sua « viagem no informe » (p. 15): « O texto que devo encontrar (...) assemelha-se ao nome de uma cidade » (p. 64).

Mentre la Città che si rivela nel finale, e che riassume in sé le delusioni della cultura archeologica di Roos e di quella vinta nel sangue di Cecília-Nordeste, appare negata e negativa, il corpo di Punto nel Circolo assume l'aspetto dell'ultimo rifugio, in una dimensione verbale e sensuale che tocca i confini dell'irrazionalità.

In 'O' sembrano in effetti inglobarsi — positivamente, senza resti o lacune — le due donne amate prima dell'esperienza conclusiva: tanto la geometria sinuosa dell'incanto di Roos quanto « O duplo e ainda não decifrado ser de Cecília. » (p. 231).

Questa operazione di sintesi, che fa di Punto nel Circolo il vero centro erotico della vicenda, e ne giustifica l'egemonia estesa lungo gran parte del romanzo, viene chiaramente indicata da Abel, quasi a preludio e chiarificazione dello smarrimento finale: « Serias, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Não corresponde à claridade que é um dos teus dons (...) certa constante de negror, associada, desde o eclipse, à presença de 'O' ? (...) Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurgue em 'O', neste caso um ser tríplice, dual e uno (...). Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo — soma e súmula de totalidades — não superior ou mais perfeito de que as unidades abrangidas. » (p. 262).

Dunque il centro N indica tanto la conclusione del reticolo geometrico — e dell'itinerario di Julius Heckethorn — quanto la « soma e súmula » della doppia ricerca di Abel: quella sociale o razionale della Città, intravista e rinnegata, e quella

percorsi — passati, presenti, futuri — e di tutti gli avvenimenti, reali e virtuali. » L. Gabellone, *op. cit.*, p. 48.

estetico-esistenziale dell'Eros, raggiunto in una completezza che lo aggancia inevitabilmente al Thanatos.

La lettera E, (« a peregrinação humana em busca de sabedoria » p. 96), attraverso la fase R (« a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos », ib.) attinge contemporaneamente al senso profondo di A, « Cidade de Ouro », della T di Cecília — « o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso », ib. —, della O di Punto nel Circolo: « a natureza dupla (angélica e carnal) do homem », ib.; il « milagre » non può che avvenire in N, « a comunhão dos homens e das coisas. », ib.

La « grandiosidade dos temas » che caratterizzava i blocchi nell'immaginario manoscritto della Marciana resta dunque in qualche modo presente nel romanzo di Osman, ma in un rapporto qualitativo diverso: mentre lo pseudo poema « em versão grega » poteva essere letto in chiave allegorica, con una tendenza a considerare il particolare in vista dell'universale, le vicende di Loreio, di Julius e di Abel sono legate alla dimensione del simbolo, che si destina a esprimere l'universale all'interno del particolare.

In questa luce, la N del romanzo esplica una funzione diversa da quella indicata nel poema: in luogo della « comunhão dos homens e das coisas », partecipa di un *ordo* universale e innegabile, l'ultima fase delle storie simboliche sembra offrire — oltre che la pacificazione dei sensi — una fuga verso il vuoto, verso una negazione totalizzante accostabile alle ansie dell'ossessione nevrotica.

La spirale e il quadrato dell'orologio (intermittente e esatto come le due immagini geometriche) non conducono dunque le lettere a un risultato dialettico, ma lasciano insoluti i nodi che si aggrovigliano nel percorso del testo. E le lettere dell'alfabeto, al di là delle indicazioni offerte dalla falsa fonte, assumono nel romanzo una fisionomia diversa da quella astrologica o cabalistica o teologica, raggiungendo un valore iconico-semanticamente che le riporta nella sfera della fantasia letteraria. Del resto, anche il narratore omodiegetico delle avventure di Abel testimonia questo differente modo di guardare alle lettere, che diventano talvolta strumenti di una scrittura visuale: « Y. T. O que anunciam e de onde vêm essas letras? (..) X. Isoladas ou unidas,

quase sempre isoladas, florido o V, armação de discos móveis e espelhantes o I, severo e negro o H com mil emblemas secretos. Vogais, consoantes, o S, o U, algumas com tal força de ornato que me custa ler e outras ilegíveis por surgirem caídas, alteiam-se, essas capitulares leves, na tarde abafada e de rípidos ventos passageiros.. » (pp. 366-367); « Eis um W, vegetal e zoológico (..) o W, desprende-se e tomba, estandarte sem mastro, sobre as fuliginosas árvores da praça e nas copas sem viço floresce uma Primavera breve e inesperada. » (pp. 368-369); e infine « abrem-se as coxas e revela-se o acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro, emergindo entre alvuras e negrumes. » (p. 399), a confermare la carnalità simbolica del rapporto finale con 'O'.

Le lettere di *Avalovara* indicano dunque insieme uno schema di lavoro — un modello operativo indicato *ab initio*, — e una realtà oggettiva latente, aperta ai percorsi della narrazione romanzesca: ancora una volta, il testo esprime un contenuto a più facce, influenzato dai simboli e dalle intenzioni rituali entro le quali si muove l'intera costruzione: « A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase (..) a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada (..) outras palavras. » (p. 24) ²⁸.

Resta però da definire compiutamente il senso che i materiali tematico-espressivi assumono nella totalità della costruzione architettonica; e sarà in questa luce opportuno ricollegare poi l'analisi al contesto culturale da cui è partita l'operazione di Osman Lins, per meglio chiarire lo spessore e la poliedricità dei 'valori' e dei modi comunicativi del romanzo, reinserendo il testo nella storia e ricostruendone il modello cosciente.

²⁸ « Si può rilevare (..) che in un certo senso il simbolo e il rituale possono venir considerati antitetici: se il simbolo presuppone di solito l'espressione esteriore — e relativamente arbitraria — di un contenuto, al rituale si riconosce per contro la capacità di formare il contenuto, di influenzarlo. », J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, p. 49; in Lotman e Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1975 (1a. ed. or. dell'art. cit. Tartu 1971).

Ancora in questa prima fase di lettura, si pone l'esame dei rapporti fra le singole immagini e il reticolo della costruzione da cui esse ricavano il loro ruolo spazio-temporale. Innanzitutto, la sovrapposizione fra un cosmo a strutture fisse e un mondo dove l'uomo si muove liberamente, producendo e dissolvendo le forme della propria esistenza, sembra indicare uno sforzo intenzionato a risolvere — attraverso le parole, i simboli, l'organizzazione della struttura — il contrasto tra la fede e la volontà del raziocinio, tra la disperazione negativa e l'utopia attiva che caratterizzano questa fase della produzione osmaniana.

Ogni tessera significativa va riletta tenendo conto della duplicità — provocatoria e antagonistica — che denota il disegno, e che trova nella coppia speculare formata da Abel e da Punto nel Circolo il momento di maggiore esplicitazione. E l'effetto-specchio che si ricava dalle pagine finali introduce anche al problema del contrasto fra i modi etero e omodiegetici che convivono nel percorso delle pagine, sino a raggiungere talvolta la fase sintetizzante della metadiegesi.

Personaggi e strumenti narrativi concorrono dunque a riprodurre la tensione bipolare da cui l'opera sembra formarsi, in una continua ricerca di armonia fra il reale quotidiano e il futuro visionario, fra le leggi eterne che regolano l'universo e le azioni modificatrici dell'individuo o del gruppo sociale.

In una lettura che ricollega i singoli nuclei episodici, risulta anche evidente la funzione di cerniera assunta dalla vicenda di Julius Heckethorn, artigiano del tempo e vittima del potere, creatore di nuove combinazioni musicali e succubo di circostanze storiche precise; parallelamente e diversamente, la storia dello schiavo di Pompei si articola nel contrasto fra l'artista e la gabbia sociale che lo condiziona. Nell'una come nell'altra storia, la spirale — costruita da Julius, imposta al padrone dal suicidio di Loreio — sta a indicare l'irrequietezza critica, la tensione morale ed esistenziale che impediscono l'ossificazione e il silenzio di fronte alla realtà e alle sue reinvenzioni.

Per Abel, il movimento a spirale appartiene al modo stesso dell'esistenza: le larghe volute con le quali egli sembra accostarsi al mondo di Roos, simbolo-sogno rinascimentale, vanno restringendosi nell'amore fisico per Cecilia — sempre in bilico

fra la partecipazione al sociale e la chiusura in un soggettivismo onirico —, e si concludono nella fusione con Punto nel Circolo, che nel *signum* denotativo racchiude l'inizio e la conclusione della figura geometrica. Nelle ramificazioni della vicenda di Abel alcuni elementi simbolici, come la Città, sembrano perdere importanza, per lasciare spazio alle contraddizioni fondamentali da cui si muove il testo. Il protagonista si pone di fronte alla donna in un tentativo estremo di riappropriazione, contro e nonostante ogni potere esterno. Chiudendola nel doppio centro del quadrato e della spirale sembra voler sottrarla ai condizionamenti esterni — leggi cosmiche o più quotidiane tirannie —, esorcizzando con tale doppia operazione di isolamento — ribadita dalla morte e dal confino nell'Eden — i possibili attentati a una sognata libertà individuale o collettiva.

Mentre il *Sator* dell'Universo riduceva a segni, a semplici lettere, gli oggetti reali, il costruttore del romanzo tende a restituire alle lettere sparse la consistenza di personaggi, in un lavoro artigianalmente organizzato e compiuto.

La difesa contro la negatività della situazione incombente spinge l'artista a cogliere nella tradizione delle culture remote i primi mezzi per trasformare la staticità temuta e rifiutata in una realtà diversa, limitata ma al tempo stesso totalizzante. Quindi la scrittura diventa ricerca e lotta, morte e superamento della morte: ma fra il sistema segnico e sociale della propria epoca e l'ambiguità implicita nel prodotto artistico si pone, a difesa e supporto, anche il ricorso — critico e costruttivo — a una Passato immutabile, dove le leggi si comprendono e si organizzano nella magia dei numeri e dei sogni esemplari.

Parte II — PER UN'IPOTESI DI MACROTESTO.

1) *I precedenti culturali.*

Avalovdra si presenta in modo anche troppo esplicito come frutto di suggestioni diverse: vi appaiono numerosi i riecheggiamenti indiretti, i calchi culturali, le citazioni specifiche di testi e scrittori passati o coevi.

Se la cultura classica fa da cornice all'intero romanzo — col

quadrato magico pre e paleocristiano, e con i *Catulli carmina* che accompagnano gli approcci amorosi di Abel e di Punto nel Circolo —, il Medioevo e il Rinascimento entrano in tutta la storia di Roos, attraverso una serie di citazioni che toccano Masaccio e Leonardo (pp. 217-218; 52 e 56), Rembrandt, Shakespeare e Lorenzo de' Medici (pp. 92; 181; 151), mentre la disposizione delle lettere nel quadrato narrativo richiama gli artifici dei *carmina figurata* carolingi, e il proliferare della zoologia fantastica rimanda a certe immagini composite di Arcimboldo.

Ma la rete di relazioni si fa più fitta quando i riferimenti diventano più vicini nel tempo e nello spazio: è infatti evidente che la ricerca di agganci immediati non può non restringersi al mondo culturale prossimo all'autore, anche se per il sottofondo generale del romanzo egli sembra muoversi con facilità tra il *Somnium Scipionis* ciceroniano e gli *Onirocritica* di Artemidoro di Dalidi, fra la tradizione della Cabala e le costruzioni rarefatte delle *Città invisibili* calviniane o della *Macchina mondiale* di Volponi.

Del resto, proprio la ricchezza dell'*humus* di cultura europea su cui s'innesta il romanzo rinvia debitamente al più significativo scrittore 'coloniale' dell'America Latina²⁹, il Borges dell'*Aleph* — «uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti» — e dell'*Artefice*, delle città e dei labirinti, dei manoscritti e dei mostri immaginari. Ugualmente pertinente, e non generico, ci sembra tuttavia il richiamo anche al *Paradiso* di J. Lezama Lima, dove appare esplicito, come in *Avalovara*, il tentativo di restituire attraverso miti specifici — in particolare quello dell'androgino — la letteratura sudamericana a se stessa, in una reinvenzione barocca di cosmogonie primitive e attuali³⁰.

²⁹ Per questa chiave interpretativa dell'opera di Borges cf. C. Acutis, *Borges, scrittore coloniale*, in «Nuovi Argomenti», n. 47-48 (1975) pp. 263-287.

³⁰ A. M. Machado intitola appunto un suo studio su *Avalovara*, direttamente collegato al *Paradiso* del Lezama Lima, *Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana*, in «Colóquio-Letras» n. 33 (1976) pp. 30-39. Altra bibliografia specifica sul romanzo: L. Corrêa de Araújo, scheda bibl. in «Colóquio-Letras» n. 22 (1974) pp. 95-96; T. Cartano, *Un chef-d'œuvre polyphonique*, in «La quinzaine littéraire» n. 213 (1975); J. Marco, *Sobre 'Avalovara' de Osman Lins*,

Oltre che per alcuni elementi materiali del contenuto, *Avalovara* sembra riprendere le opere dell'argentino e del cubano anche nell'organizzazione del linguaggio, che si muove fra la razionalità metafisica del primo e il barocco globale del secondo; al contempo però decisamente se ne distacca sia nella generalità dei temi affrontati sia nei modi di costruzione e di tensione estetico-ideologica. Le limitazioni poste ai singoli riferimenti esterni all'opera tendono a ricondurre il discorso delle 'fonti' entro i confini della produzione complessiva di Osman Lins. Delle opere precedenti, *Avalovara* costituisce al tempo stesso la sintesi e il rinnovamento: ambientazioni socio-geografiche e personaggi emblematici dell'ultimo romanzo si trovano già — seppure inseriti entro schemi e prospettive diverse — nella produzione più risalente, dal Nordeste di *Lisbela e o prisioneiro* alla demoniaca immagine di *O Visitante*, che precorre lo Iólipò, sino alla mistica zoologia di *O Fiel e a Pedra*. E d'altra parte, si ricorderà che lo stesso nucleo generativo del romanzo in esame appare formalizzato nel racconto a sé stante edito in «Colóquio-Letras»: ma si tratta in questo caso di un discorso ad altro livello, che verosimilmente s'inserisce nella lettura interna tentata nella prima parte di questo lavoro. Elementi più soddisfacenti per l'ipotesi di un'elaborazione *in progress* ci vengono invece forniti dalle opere autonome che immediatamente precedono *Avalovara*: sia i racconti di *Nove, Novena* (1966) che il saggio su «O escritor, sua condição e a realidade social» (*Guerra sem testemunhas*, 1969, 2a. ed. riv. 1974), per le esasperazioni espressivo-simboliche e per le problematiche esplicite che li connotano sembrano infatti legarsi in modo diretto alla *summa* romanzesca del quadrato e della spirale. Per quanto attiene alle nove «narrativas» del '66, l'accostamento risulta utile soprattutto tenendo conto di alcuni atteggiamenti che sono alla base della costruzione: dalla «tentativa de impor a ordem

in «Revista de cultura brasileira» n. 41 (1976) pp. 115-122; M. L. Daniel, *Through the Looking Glass: Mirror Play in Two Works of João Guimarães Rosa and Osman Lins*, in «Luso-Brazilian Review» n. 13 (1976) pp. 19-34. E, inoltre, le iniziative editoriali: A. Cândido, *A espiral e o quadrado* (pref. all'ed. bras. del romanzo), pp. 9-11; J. P. Paes, *Avalovara. A magia de Osman (dépliant inserito nella ed. bras. del romanzo)*.

sem quebrar a linha dinâmica da percepção»³¹, attraverso «una concepção geométrica sintética e clara»³², al recupero nell'amore della «identità perdida» (p. 82), dal ricorso a un bestiario mitico e reale³³ allo sgomento cosmico esorcizzato nella ricerca di un «Ponto» significativo nel «círculo» della vita³⁴.

Ma in *Nove, Novena* la strategia poetica che rende coeso il romanzo successivo si disperde nelle varie storie, non unificabili nella «busca» «*de si próprio e do outro*» (p. 82), ma piuttosto affiancate come le tavole pittoriche distinte del *Retábulo de Santa Joana Carolina*³⁵.

³¹ J. Barbosa, *Nove, Novena Novidade* (pref. all'ed. bras. della silloge, p. XI); altra bibl. sull'opera: A. Bosi, *op. cit.*, p. 474; *A literatura no Brasil*, cit., vol. VI, p. 208; L. Stegano Picchio, *op. cit.*, p. 617; Assis Brasil, *op. cit.*, pp. 107-109; N. Novaes Coelho, *op. cit.*, pp. 359-362; F. Lucas, *A face do visível*, Rio de Janeiro 1973, *passim*. Opere successive alle citate: nel 1975 O. L. ha pubblicato uno studio su Lima Barreto (*L. B. e o espaço romanesco*, s.l.) e tre *peças* teatrali (*Santa, Automóvel e Soldado*, São Paulo).

³² Cf. la citazione collocata in *exergo* a *N. N.*: «Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano», Matila C. Ghyka (*Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*).

³³ Ad esempio, la prima novella s'intitola, in modo significativo, *O pássaro transparente*; nella IX (*Perdidos e achados*), la conclusione si popola di animali e di cori invisibili: «... um dia, precedido pelo musgo, pela relva, pelas formigas pelas aranhas, pelos gafanhotos, pássaros, abelhas, ratos, chuvas e palmeiras, um casal evadido traz o fogo, os animais domésticos (...); com ele desembarcam as legiões e os coros invisíveis que perseguem ou seguem todo ser humano.» (p. 238).

³⁴ «Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia.»: dalla novella *Um Ponto no Círculo*, p. 26.

³⁵ *O Pássaro Transparente* (pp. 9-20) descrive il difficile rapporto tra uno scrittore fallito e una pittrice di «frutas e pássaros voando»; *Um Ponto no Círculo* (pp. 23-34) i monologhi giustapposti di una coppia rappresentata da un quadrato e da un triangolo; *Pentágono de Hahn* (pp. 37-72) i ricordi e i sogni di cinque personaggi, tutti caratterizzati da segni grafici di varia natura (due linee parallele, due semicerchi sovrapposti, una freccia obliqua, etc.); *Os Confundidos* (pp. 75-84) una scena di gelosia fra due amanti che sono ormai «eu e eu» (p. 81) e si muovono metaforicamente come gli astri celesti — «Outro círculo. O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta; e a terra outra volta em redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo ponto», p. 84 —; *Retábulo de Santa Joana Carolina* (pp. 87-137)

E anche l'uso di figure geometriche non fornisce, a parte l'idea-base del «Punto nel círculo» elementi definitivi per la collocazione delle novelle in un'ipotesi progressivamente unitaria, poiché la sovrabbondanza di simboli sostitutivi dei personaggi³⁶ tende soprattutto a frantumare la costruzione complessiva, che resta legata a uno sperimentalismo ancora superficiale, non sorretto da innovazioni rilevanti sul piano linguistico.

Le somiglianze — e l'effettivo distacco — sono del pari evidenti nell'ideologia artistica sottesa alle due opere: se già in *Nove, Novena* la sofferenza dello scrittore-artigiano, il suo lavoro sui simboli e la sua alienazione dal testo preludono al discorso che si svilupperà nella seconda, manca in realtà alla colletanea ogni dimensione dichiaratamente critica — e autocritica — nei confronti dell'operazione fabulatoria. In questo testo l'autore non esprime dubbi sul senso e sul fine della propria opera: «A ficção de O. L., sob esse aspecto, tem uma feição inteiramente positiva: a linha moral se alça ao plano da perfectibilidade do homem e da linguagem, procura deixar entre parênteses as pequenas e cotidianas limitações éticas. A virtude que demanda é a verdade poética inerente à narrativa, verdade em ação»³⁷.

Se dunque l'esperimento delle «narrativas» può considerarsi essenzialmente come un momento di avvio ancora imperfetto alla nuova fase della scrittura di Osman, costituendo nella

i dodici «mistérios», indicati da altrettanti simboli geometrici (da un cerchio con un punto nel centro al segno dell'infinito) attraverso i quali si svolge la vita prodigiosa di Joana Carolina, che in un *engenho* «Viveu seus anos com mansidão e justiça, humildade e firmeza, amor e comiserção. (...) Nascerá outra igual na próxima estação?», p. 137; *Conto Barroco ou Unidade Tripartita* (pp. 141-161) il delirio omicida di un uomo in cui si evidenziano la «natureza servil e o despotismo do amo a quem servia», p. 156, e che si «declarava (...) inferior a todos os enigmas» ma insieme si «desculpava por ter o dom de penetrá-los», p. 158 (un'anticipazione di Loreio?); *Pastoral* (pp. 165-180) la storia di un ragazzino, perseguitato dal padre e dai fratelli per le caratteristiche femminee del suo fisico e del suo carattere (l'androgina di Cecilia?); *Noivado* (pp. 183-202) di nuovo il fallimento di un rapporto amoroso che si trascina inutile nel tempo; *Perdidos e Achados* (pp. 205-238) la scomparsa in mare di un bambino, con molti simboli geometrici e divagazioni sul paesaggio marino e sottomarino.

³⁶ Cf. nt. prec.

³⁷ F. Lucas, cit., p. 123.

prospettiva degli ultimi testi più un repertorio di materiali ancora difforni che un elemento organico alla struttura di un ipotetico macrotesto, prove meno incerte per stabilire una combinatoria specifica di opere nel *corpus* dell'autore ci sembrano rinvenibili nel saggio di sociologia letteraria che immediatamente precede il romanzo *Avalovara*.

L'accostamento dell'*ensaio* all'opera di *ficção* richiede innanzitutto una definizione del concetto stesso di macrotesto letterario, che può divenire categoria metodologica determinante in questa fase del discorso sui 'precedenti' di *Avalovara*. In effetti, seguendo M. Corti, si determina nell'itinerario produttivo di uno scrittore una « unità semiotica superiore al testo » — un *macrotesto* —, quando in una collettanea di opere distinte nel tempo « si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova. »; « il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa. »³⁸.

I risultati della studiosa, che meritano senz'altro ulteriori sviluppi di elaborazione e di applicazione, restano comunque legati a una condizione di uniformità per quanto riguarda l'etichetta di 'genere letterario' da attribuire alle opere considerate: e — in tale ottica — l'ipotesi del macrotesto non potrebbe applicarsi ai prodotti eterogenei che andiamo accostando nella lettura della nuova fase di Osman.

In realtà, solo estendendo al di là della norma l'idea di macrotesto, considerato nel nostro caso come un insieme progressivamente unificabile di elementi tematici e di sperimentazioni espressive, e basato quindi su una comune tensione poetico-ideologica che superi la disomogeneità dei 'generi', potremo usare utilmente questa categoria nell'interpretazione unificante

³⁸ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, pp. 145-147; ma cf. anche, Id., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in « Strumenti critici » n. 27 (1975) pp. 80-112.

di *Guerra* e di *Avalovara*, del saggio e del romanzo che si pongono tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta nella bibliografia dell'autore.

Guerra sem testemunhas affronta sia la problematica della funzione dello scrittore in una società determinata — secondo le direttive esplicite di Sartre e dell'Enzensberger sessantottesco — che l'approccio estetico al testo, testimoniando insieme l'autoironia dell'intellettuale e il suo atteggiamento dialettico nei confronti del (modo di incidere sul) reale.

L'avventura espressiva e tematica della scrittura resta alla base della guerra — senza testimoni? — contro e per il testo non meno che contro e per il contesto: se lo scrittore rappresenta « a secreta lucidez de um povo » (p. 216) e nella sua coscienza dubbiosa si presenta come un perenne combattente (pp. 215, 221), la lotta sembra articolarsi immediatamente su più fronti. Come esiste il nemico rappresentato dalla censura poliziesca e commerciale, così esiste anche quello — sempre ambiguo — che scaturisce da ogni atteggiamento di autocensura; ma se il contesto penetra sempre nel testo, in quanto l'opera gli è oggettivamente legata (p. 194), l'autore possiede su di esso la libertà di « atingir um ponto em que se interpenetram o texto e seu sentido » (p. 163), poiché « escrever » costituisce una via « de acesso à verdadeira natureza das coisas, inclusive do próprio ato de escrever » (p. 59), sino a raggiungere, nella rivelazione della realtà come « osso do universo » (p. 57), la « vibrante oscilação entre o texto e o mundo » (p. 61). Inoltre, l'attenzione al libro visto nella sua realtà fisica — « realidade, cubo definido », « silencioso centro », pp. 147 e 149 — e nel suo progredire « em círculos concêntricos e cada vez mais amplos » (p. 193), si espande in riferimenti specifici all'etica e alla poetica del costruttore: torna prepotente il mondo chiuso dell'adolescenza — « O mundo pesa, mas pesa também o país em que nascemos, onde vivemos — sendo loucura pretender levitar. » (p. 51) — e della maturità — « enquadrado predominantemente as indagações e afirmações que se seguem, sem perder de vista suas implicações universais, mesmo por ser impossível, em nossos dias, circunscrever qualquer problema a estritos limites geográficos, na realidade do país. », p. 194 — insieme alla neces-

sità di un impegno dichiarato verso l'esterno, ma partendo dall'interno della letteratura: « A literatura não é o nosso recreio, produto secundário e de relativa importância, segregado nos intervalos da verdadeira ação. » (p. 219), nel fluttuare di un tempo letterario che dalla « civilização técnica » scivola verso la dimensione « artesanal » (« Havia qualquer coisa de medieval, do espírito medieval em nossa época. », p. 175).

E poiché il libro necessario alla *recherche* deve essere non « cursivo », ma « de bordejar » (« no de bordejar, a distância entre plano e realização efetua-se a par de uma sensível transformação do espírito; fica circunscrita, no livro cursivo, à fatura da obra. », p. 19), l'opera diventa il « resultado de um esforço total do nosso ser, de uma luta exaustiva em muitas frentes. » (p. 45), ma conservando la qualità di « uma partitura que cada leitor executa » (p. 156), attraverso un ritmo che investe le frasi, il contesto, il prodotto visto « como um todo » (p. 163). *Guerra* assume dunque innanzitutto, rispetto ad *Avalovara*, una funzione di verifica *a priori* per alcune delle ipotesi formulate dall'interno del romanzo; ma — al tempo stesso — contribuisce a proporre nuove possibilità di lettura, sia in riferimento a singoli personaggi e simboli della narrazione sia per quanto attiene alla struttura complessiva, ai suoi messaggi poetico-ideologici innovatori, « a partir deste núcleo íntimo, silente, confidencial, as relações do escritor com a folha em branco e sua interminável luta com as palavras. » (p. 193).

Il saggio vuole essere soprattutto una registrazione « romanzesca » dell'avventura incerta e coraggiosa, libera e insieme condizionata, che costituisce l'atto dello scrivere: la letteratura vi è affrontata come costruzione di una realtà oggettiva, a cui norme e leggi precise forniscono spessore e caratteristiche peculiari. E il ruolo dello scrittore e dei suoi condizionamenti pluridimensionali è valutato sempre nella prospettiva di un aggancio critico al contesto, nei confronti del quale l'opera d'arte si pone come possibile via di penetrazione alla « verdadeira natureza das coisas » (p. 59), alla trasformazione della visione del mondo.

Il predominio della scrittura — considerata come piacere esistenziale oltre che come dovere sociale, come missione di creatività oltre che come fatica e rigore di artigiano — risulta

evidente lungo tutti i capitoli: e dunque il saggio, definito e analizzato nell'ambito sociologico³⁹ ci appare innanzitutto come un manifesto dell'ideologia poetica dell'autore.

L'opera dev'essere per Osman un piano strutturato, un'organizzazione in sistema della realtà rivisitata e resa comprensibile dall'atto artistico, e questa 'Guerra senza testimoni' fra l'autore e il proprio prodotto si svolge con il ricorso ai mezzi tipici dell'opera di *ficção*.

In conformità col « plano global da obra », un piano che sottintende sempre « uma noção do mundo » (p. 49), Osman Lins saggista si reinventa e si sdoppia letterariamente in due protagonisti-narratori, attraverso i quali il testo si sviluppa « deste modo sinuoso e aparentemente rebelde », sicché la risposta al piano iniziale « não servil, e talvez por isto », diviene soddisfacente nella sua contraddittorietà: « válida, mais fascinante assim, mais necessária » (p. 17).

« A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, V e V, V e U. A voz estranha — cobra sem dentes — enrola-se em minha língua, nova cabeça apareceu no meu ombro, com quatro olhos contemplo — ou contemplamos? — o relógio e distante massa de edifícios ainda envolta em névoa.. » (p. 18): l'estensore, che imagina di chiamarsi Willi Mompou, ha quindi costruito letterariamente il proprio doppio, un « parceiro » indicato da simboli geometrici (due triangoli a loro volta sdoppiabili). E si tratta certo di un « recurso banal », ma appare imposto « com a função de tornar menos árido o escrito, tanto para o leitor assim para o autor, que, afeito a exercícios de imaginação e aqui sofrendo a ascendência das idéias, quer, com o artifício, amenizar sua tarefa. » (p. 24).

³⁹ Cf. la scheda bibliografica di M. L. Lepecki in « Colóquio-Letras » n. 2 (1971) pp. 96-97 e U. Tavares Rodrigues, *Perdas e danos*, Lisboa 1974, pp. 182-184. Una conferma, sia pure soggettiva, della nostra interpretazione ci viene da una lettera di Osman Lins, che ci scriveva il 7-10-76: « É a primeira vez que alguém percebe que GUERRA SEM TESTEMUNHAS tem alguma coisa que ver com os meus livros de ficção. ».

Questo riferimento preciso alla sacralità dell'alfabeto e della geometria, e insieme alla dualità unificata che si realizzerà successivamente nel *Paraíso* di Abel e di 'O', si rafforza e si ramifica nei reperti minuti di un materiale narrativo che in *Avalovara* appare più laboriosamente affrontato e dilatato. Le omissioni nominali e i disegni geometrici presenti nel romanzo trovano in *Guerra* la loro matrice poetica: puntualmente, WM e il Doppio Triangolo pongono in evidenza il « fascino terrifico » della « falta de nome » che appare suggerita dall'Innominato dei *Promessi Sposi* (p. 54), mentre la successiva oscillazione fra l'utopica « Cidade de Ouro » di Roos e la visceralità nordestina appare annunciata nella necessità di costruirsi una « cidade onírica » (pp. 52 e 54) e/o di calarsi nella geografia della « familiaridade (...) como um sinal da corrente estabelecida entre o romancista e a vida. » (p. 55).

E se dalle localizzazioni immediate si passa ad alcuni nodi problematici che affiorano lungo tutto il romanzo, si rileva come la loro prima enunciazione sia già vistosamente presente nell'*ensaio*. Non ci riferiamo qui tanto al ruolo dello scrittore e dell'opera, già parzialmente evidenziato, quanto piuttosto ad alcuni momenti programmatici che accomunano la materia narrativa di *Avalovara* a quella emergente in *Guerra*: dalla resistenza attivo-passiva al nazismo (pp. 111 e 186) alla denuncia del narcisismo intellettuale (p. 53) e al rifiuto netto di considerare l'opera come una « fórmula algébrica autosuficiente » (p. 207), per una « ligação mais íntima com a totalidade das coisas. » (p. 212).

Guerra ci fornisce dunque la possibilità di considerare il romanzo successivo come aperto a una lettura di qualità diversa — più fattuale e intensiva —, tesa a chiarire il senso della scrittura nei suoi rapporti col macrotesto personale dello scrittore e con il contesto globale che ne modella e ne condiziona l'opera.

2) Opere e autori nel testo di 'Avalovara'.

I due poli fra i quali si muove l'operazione di *Guerra sem testemunhas* sono immediatamente riassumibili nel problema dello scrittore di fronte al proprio contesto e alla propria opera, e in quello della scrittura, considerata tanto *in se* quanto (soprat-

tutto?) in relazione con la realtà da interpretare. Le dichiarazioni teoriche dell'*ensaio* esplicitano il salto qualitativo nel modo di tensione con cui Osman Lins sembra porsi di fronte all'atto dello scrivere, definendo nettamente il passaggio dalla « tensão interiorizada » delle opere sino agli anni Sessanta a una « tensão transfigurada e crítica »⁴⁰ che investe insieme il valore d'uso (interno al farsi del testo) e quello di scambio, attinente alla fruizione estetico-sociale del prodotto letterario. L'attenzione, e la fatica, connesse alla costruzione dell'opera non appaiono dunque finalizzate al 'disimpegno' eburneo, ma piuttosto all'apertura di un dibattito intorno alle proprie capacità e alle proprie scelte condizionate.

Incerti ancora in *Nove, Novena*, gli esempi che comprovano questa valutazione del mestiere e della natura « ficcionista » costituiscono la struttura portante di *Avalovara*, emergendo nelle occasioni più significative del vasto mosaico.

Così il personaggio-autore del primo nucleo narrativo, lo schiavo Loreio che inventa il quadrato perfetto per comperarsi la libertà fisica, riproduce già a vari livelli, in articolazioni via via più complesse, la figura dell'intellettuale separato dal contesto specifico e teso a configurare utopicamente, come in uno specchio in cui l'attività è solo parallela alla realtà, un mondo diverso e perduto. Nella speranza di sostituire l'oggettivazione, l'*Entäusserung* del prodotto, alla sua alienazione⁴¹, Loreio aggiunge al messaggio — il cui significato e disegno esteriore è imposto dal padrone — un senso secondo e una più segreta impalcatura strutturante, così da renderlo infine « uma espécie de logogrifo, acessível apenas à sua compreensão de escravo » (p. 31), ma anche una « obra (...) tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete » (p. 32).

La creatività segreta (più che quella esplicita, altrettanto perfetta, ma condizionata dalla committenza), si fa per Loreio riassunzione critica della realtà, e in tal senso lo libera per sempre, al di là della disfatta finale e della morte. L'alienazione al e dal prodotto si risolve dunque in una riconquista — per quanto

⁴⁰ A. Bosi, cit., p. 440.

⁴¹ Cf. U. Eco, *Opera aperta*, Milano 1962², pp. 230-231.

parziale, « sem testemunhas » — del senso profondo dell'attività intellettuale: dentro le eterne leggi dell'universo, artisticamente riprodotte nel reticolo preordinato, lo schiavo configge « o seu entendimento da charada »: « A cruz, a cruz em T (..) o instrumento com que se supliciam os escravos fugitivos (..). No dialeto dos seus pais (..) *net* significa *não mais*.. ». Il logogrifo si traduce dunque in un messaggio di speranza orgogliosa: « Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir. » (p. 31, cf. Parte I).

Questa ingegnosa interpretazione che Osman Lins ci offre della « magicità » segreta del quadrato costituisce una prova palese delle intenzioni di fondo dell'autore, che esplicitamente « aliena » a se stesso i fatti e le vite dei due personaggi pompeiani: « Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance, onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem. » (p. 24).

Se l'episodio di S costituisce anche il piano esplicito, o almeno lo schema del romanzo, alla vicenda narrata ancora in terza persona negli spazi di P sembra potersi attribuire una funzione per lo meno triplice nella tessitura complessiva dell'opera.

L'anglo-tedesco J. H. inizia la progettazione dell'orologio a pendolo nel 1933; nel 1937 la costruzione appare compiuta, come la resistibile ascesa di Hitler, che converte in « fabricantes de material bélico » gli orologiai germanici. Sconvolto dai sussulti della storia (« Em sua ânsia de abranger a totalidade das coisas, não terá voltado as costas ao fato particular? », p. 360), l'artista-artigiano esita a lungo prima di mettere in funzione, di rendere fruibile, la propria opera. Ma, come si è già detto, solo « Cinco meses depois ouve no rádio que a Áustria foi anexada. Então, dirige-se ao relógio e o põe em marcha » (p. 361).

Il prodotto assume dunque un valore simbolico nell'ambito del sociale: è una bandiera di libertà silenziosamente innalzata contro l'oppressore, ma diventa anche presto fonte di guadagno, estremo ricorso per sopravvivere nell'esilio (p. 374).

Se appare chiara la vicenda esterna del pendolo musicale — nel suo itinerario da prodotto privilegiato e inalienabile a merce di scambio —, più complessa risulta la sua definizione interna, la sua qualità di opera *in progress*, poiché alla fatica delle scelte tecniche (cf. pp. 202-203, 278, 315, 323, 325, 334, 345-346, 358-359) si sovrappone nell'atto di costruirla il piacere di una finalizzazione coraggiosa e problematica.

Scrivendo alcune riflessioni su Anassimandro di Mileto, J. H. ne sottolinea l'intenzione di « converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer »: ma gli scopi per cui lavora l'orologiaio della Foresta Nera sono più ampi e meno lineari, poiché « o relógio de J. H. (..) situa-se no centro de uma teia de relações mais complexa e ambígua que a existente em torno de um relógio de sol ou da que justifica os relógios astronômicos. » (p. 202).

Pensa Julius Heckethorn, avvicinando il proprio lavoro a quello di uno scrittore, « que uma conquista técnica em órbita de transcendência igual à da escritura, a órbita da medição do tempo, jamais será gratuita » (p. 316): l'utilità dell'orologio è innanzitutto privata, necessaria al soddisfacimento dell'ansia perfezionistica del fabbricante. Ma la ricerca di una nuova interpretazione-raffigurazione del tempo deve anche « enervar, desagradar, intrigar, perturbar.. » gli incerti destinatari (p. 334), e in tal modo si assume finalità etico-sociali che trascendono l'universo privato. Come il romanzo ipotizzato in *Guerra sem testemunhas*, l'orologio è attentamente organizzato per un messaggio bidimensionale, di armonica perplessità o di non certa speranza, nei confronti della realtà e della storia: « Os relógios (..) têm estreita relação com o mundo (..). Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. » (p. 165); « O valor simbólico que ele pretende incutir à sua obra foi alcançado: estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre esposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias. » (p. 359).

Essenziale per l'articolazione della problematica del produttore rispetto al proprio tempo e, dippiù, rispetto ai modi, ai sensi e ai fini della propria opera, la vicenda di J. H. assume

anche il ruolo, secondario ma non subalterno, di avviare a soluzione simbolica le storie intrecciate di Abel e di 'O', con la miracolosa ricomposizione della sonata nella zona N di *Avalovara*.

L'esito della storia di J. H. (« Julius, perdido no pó, ouvirá esse momento? », p. 377) si collega dunque a quello del protagonista e del suo doppio, caricandolo di note infine positive: « Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem — como tudo que merece existir e ser fruído — uma conjunção feliz de circunstâncias. » (p. 345).

La fase N di *Avalovara* riappare puntualmente, ad ogni livello ed occasione di lettura, come il momento più risolutivo e insieme più 'sospeso' di tutta la costruzione.

Lettera-chiave nell'invenzione di Loreio, N diventa, come si è visto, l'occasione ultima per la storia di J. H. di compiere l'opera tentata attraverso l'orologio, il punto in cui l'oscillazione faustiana — o schönbergiana — tra azione e pensiero, tra eterno e quotidiano sembra trovare uno sbocco positivo, una conquista di finalit  nel commento musicale della morte-resurrezione di Abel.

Sia per Loreio che per l'orologiaio l'ultimo blocco narrativo rappresenta dunque la sintesi simbolica della ricerca comune di autocoscienza, della comune aspirazione ad autogovernarsi come produttori. La verifica di questa ipotesi, e la sua estensione alle storie di Abel, richiede una nuova analisi di queste ultime, che per ampiezza e qualit  egemonizzano il testo del romanzo, concorrendo anche a condizionare e a chiarire il senso delle vicende 'minori'.

Il protagonista di A e T (incontri con Roos e Cecília) e di R E O (le varie fasi del rapporto con 'O') si presenta come scrittore di mestiere: uno scrittore insicuro e poco fecondo⁴²,

⁴² « 'Voc  escreve, Abel?' 'Sim, mas publiquei t o pouco at  hoje! Um ou dois contos.' » (p. 76); « Retiro da gaveta, na pens o, as páginas escritas da hist ria que venho elaborando (...) Come am a definir-se, no papel, os perfis das quatro irm s, todas septuagen rias. (...) Mas o cen rio onde se movem (...)

che tenta infine la prova di un saggio sul « tempo mítico e das suas rela  es com a narrativa » (p. 182).

Le autocitazioni dell'opera *in fieri* richiamano l'oscillazione Eterno/Quotidiano propria dell'episodio di J. H., affiancandola per  ai problemi di una letterariet  non risolta: « o tempo e o tempo, as duas faces (...) devo tentar — um sinal — pois ver e não dizer   como se não visse » (p. 35); « um rumor sem silêncios, cortiço ressoante de abelhas, a Eternidade ressoando.. » (p. 48); « Mortal, não pertence   morte; histórico, rompe as limitações de uma apar ncia familiar » (p. 368); « Convivemos todos os dias com as narrativas escritas, e isto esconde o seu mistério. Uma viagem est  no texto, íntegra: partida, percurso, chegada. Nele h  o ir e o estar, isto  , coincidem o fluxo e a perman ncia. » (p. 261)⁴³. L'esercizio della scrittura si confonde in Abel con quello del vivere: entrambi appaiono inizialmente dominati dall'angoscia di un'emarginazione (di un'autoesclusione?) dalla sfera del sociale. L'atteggiamento dell'eroe nei confronti della realt  che emerge dalle cronache dei quotidiani o dalle lotte gi  favolose delle leghe nel Nordeste contadino scivola dall'indifferenza dichiarata all'esplicita impotenza: « Ren  Coty no Vaticano, Suez (...) Arg lia, Eisenhower, Oriente M dio. Que me importa tudo isto? » (p. 147); « A revolta nos engenhos (...) não sou homem de agir, no sentido comum da palavra » (pp. 175-176); « Falta-me a energia cega dos reformadores.. » (p. 211).

Ma nella terza fase, nei dialoghi-monologhi con 'O', la consapevolezza di una situazione non pi  tollerabile (« não ouvir o clamor dos massacrados, não ouvir o protesto dos roubados (...), mas eu ouço », p. 319) riallaccia la vita alla scrittura, immergendo, per sopravvivere (« Escrever, para mim (...) representa

continua a desgostar-me. » (pp. 115-116); « Não será mais seguro inventar uma biografia? Antes isto que se diluírem no mútuo relato dos eventos dos quais duvidam, mesmo tendo-os vivido. » (p. 268); « Minha mãe, em longa e desordenada carta, acusa o cartão enviado do Rio Grande e espanta-se do meu telegrama. Que estou fazendo em São Paulo, quando meu objetivo   tentar a edição, no Rio, do manuscrito incluído na bagagem? Os editores, 'esses passadores de seixo', não me receberam como devem? » (p. 366).

⁴³ Cf. anche pp. 107, 301, 338, 384.

um modo de não sucumbir», p. 211), l'azione creativa nelle contraddizioni della Storia: «Procuro entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História — dissoante, sem integração possível..» (p. 328).

Se l'artista non può «manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem (..) ignorando a surdez e a brutalidade» (p. 339) e restano in lui «intactas a cólera e a insubmissão» (p. 372), per il condizionamento dell'oppressione ogni lotta, anche nel privato della pagina, diventa più difficile e ambigua.

L'oppressione stravolge le leggi cosmiche — «A ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos», p. 48 — e inquina coscienze e atti: «A opressão, se instaurada como norma (..) apossa-se de um modo absoluto do mundo moral (p. 221)»; «Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum.» (p. 330).

E la scrittura viene sottratta all'autore — «Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado.» (p. 261), che può riappropriarsene solo attraverso la crisi del proprio ruolo («Crio um casulo de trevas. Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão.» (p. 260) e il raggiungimento di un più alto livello di autodefinizione: «Sob a opressão, os atos mais simples (..) são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações.» (p. 304); «Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra.» (p. 383).

L'oscura felicità, la «alegria negra» di lottare sui due fronti dell'indifferenza («A indeferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos. Não, não serei indifferente.» p. 354) e dell'inquinamento imposto agli atti e alle parole trova la propria espressione nella fatica più acuta dello scrivere, quando è necessario «Jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as..» (p. 211), sino a raggiungere «uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real..» (p. 223), sino a scoprire «uma palavra ou evento essencial» sotto il doppio fondo della verità superficiale (p. 224).

Questa estrema articolazione della problematica dell'artista di fronte alla propria opera e alla società condizionante non solo conferma la valutazione dei due *exempla* precedenti, ma ricollega anche direttamente la soluzione dichiarata di Abel a quella adombrata in *Guerra sem testemunhas*, dove i due personaggi narratori indicavano nella 'scrittura critica' un mezzo possibile di ricostruire il reale, «o osso do universo» implicito in ogni opera. Ma la funzionalità del protagonista oltrepassa i limiti delle enunciazioni teoriche e delle esemplificazioni immediate, poiché le creature e i simboli stessi coi quali vive o sogna diventano una parte corporificata del suo testo immaginario, partecipando, come e più dei tentati scritti, alla ricerca della soluzione, «palavra ou evento essencial».

Visto come 'spia' o 'doppio' del narratore eterodiegetico a cui è affidata l'organizzazione complessiva del romanzo, Abel sembra fornire attraverso le tappe del proprio racconto-delirio una dimensione metanarrativa alle vicende e ai personaggi, che in tal modo si inseriscono nella prospettiva — saggistica e fantastica insieme — che resta peculiare di *Avalovara*.

Rileggere all'interno di questa ipotesi alcune invenzioni come la Città, o il bestiario riassunto nell'uccello *Avalovara*, o, più generalmente, le tre storie d'amore, ci appare utile per un'ulteriore chiarificazione del messaggio racchiuso nel centro N della doppia costruzione geometrica.

Lungo i propri tentativi di vita, Abel tende in realtà essenzialmente alla costruzione del proprio testo, ascoltando e registrando, nell'elencazione di fatti parole visioni, il lento divenire dell'oggetto artistico. E se la Città sognata e ripudiata si rapporta con immediatezza a un 'testo' di cultura estranea, di civiltà artefatta⁴⁴, e in modo altrettanto esplicito l'*Avalovara* è definito come «um manuscrito iluminado», dove «é quase possível ler» (p. 281), più tortuosa appare la conversione in segni delle donne fisicamente evidenti, carnalmente 'vere' per i sensi di Abel. Ma proprio attraverso un rapporto di percezione dall'interno dei loro corpi il protagonista fornisce a Roos, a Cecília e soprattutto a O l'ermetica essenza di compiuto artefatto

⁴⁴ Cf. 64, 404, 409-410 e *passim*.

artistico, in cui si inglobano e sopravvivono la femminile specificità e la singolare realtà di ognuna.

L'operazione procede per gradi: se Roos si presenta subito come un « texto concebido e realizado com rigor » (p. 39), e appare « como, nos museus, certas obras de preço » (p. 43), nelle pagine successive diventa piuttosto un'opera aperta e problematica, che dinamicamente raccoglie le ansie dell'autore-amante e il percorso stesso del rapporto amoroso: « Como escapar a este resíduo irracional que me induz a ler nas coisas, onde tantas vezes penso decifrar (e já não leio em Roos?) representações da minha vida, textos, grafados numa escrita esquecida e nos quais, entretanto, identifico o meu nome? » (p. 56); « ..uma idéia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. » (p. 153); « .. as nossas relações: este ir e voltar, este diagrama sinuoso. » (p. 216).

E Cecília, « metáfora imperfeita e viva da memória » (p. 286), ha la mobilità fluttuante di un nome in costruzione (« Cercília. Cercília? Ercília talvez? Cecília? »), sicché la sua ambiguità di ermafrodita (« o duplo e ainda não decifrado ser de Cecília », p. 231) induce infine Abel a guardarla « como se contemplasse pela primeira vez uma figura geométrica, um signo, ecoante de lembranças ocultas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis. » (p. 270).

Il processo si accelera in O, la donna nata due volte che riassume nella propria autenticità le passate esperienze di Abel, il disegno complessivo dei suoi amori: « .. e eu escuto, não as palavras de O, não a voz e sim o nexo, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama. Roos. Cecília. » (p. 320).

Ma l'Innominata sintetizza anche i pensieri e le incognite dell'uomo — « Sou, nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista. », p. 135 — e inglobando la totalità, tende a trasfigurarla attraverso lo specchio della scrittura: « .. mas em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. » (p. 85).

La figura geometrica che la segna ha dunque lo scopo di indicare un punto fermo — di realtà e di azione — e insieme un'estrema disponibilità verso soluzioni e finalità nuove dello scrivere come del vivere (del vivere nello scrivere?): « Como eu te amo! Perfeita em sua nudez é a vastidão celeste (..) Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. » (p. 86).

L'essere « carnal e também ente verbal » (p. 389), che racchiude in sé « símbolos claros como as letras que vogam entre os altos edifícios » (p. 323) diventa dunque l'« espelho do mundo » (p. 407), in una prospettiva di vita rivolta alla scrittura; il suo corpo, come « o texto em espiral do disco de Festo »⁴⁵ rappresenta, e diviene, il linguaggio stesso, « na sua expressão mais densa » (p. 325): confondendosi con lei, Abel raggiunge insieme la liberazione dalla solitudine individuale e il possesso pieno del mondo e del proprio testo *in fieri*.

La ricomposizione in unità (« Que me falta a nós? », p. 393) dell'essere bipartito si accompagna al recupero della natura nella sua integrità post-storica: animali e piante, in un « silêncio novo e luminoso » (p. 413) tornano a celebrare con l'uomo la felicità dell'Eden riconquistato.

L'estremo esito utopico del libro-itinerario di Abel è preparato, oltre che dall'esperienza metanarrativa con la triplice e unica Innominata, da enunciazioni programmatiche che restituiscono al protagonista la qualità di critico, di teorizzatore anche del testo-vita che sta organizzando.

« As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. » (p. 27); « As narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuimos e da qual somos nostálgicos. » (p. 48); « O texto que devo encontrar (..) »

⁴⁵ « Arqueólogos, inquietos e não sem a alegria de uma luz velando em seu íntimo, interrogam o hermético texto em espiral grafado no disco de Festo. Sabem que a probabilidade de decifrar o escrito é nula por assim dizer, mas não desistem e voltam sempre a ele. No disco, com os signos não decifrados sucedendo-se em espiral, separados por linhas verticais, há um vozerio incompreensível e que certos ouvidos podem escutar. O texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas. » (p. 317).

significando, na sua concisão, um ser real e sue evoluir. » (p. 64); « Coordena-se um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas. » (p. 109): queste, e altre espressioni sparse nelle zone di Abel, collegano con maggiore chiarezza il personaggio al narratore complessivo di *Avalovara*, riportando il discorso all'ordine strutturale che genera e organizza le singole storie.

3) *Il regista.*

L'attenzione alla scrittura come riorganizzazione necessaria delle « letras desconexas » dentro il « sistema — o ritmo — articulado no espaço » (p. 122) e insieme il distacco critico dal proprio testo appaiono le note dominanti del narratore eterodiegetico che regge i fili intrecciati dei vari blocchi di *Avalovara*.

All'apertura del romanzo, l'autore Osman Lins collega subito la dimensione narrativa a quella registica, operando uno 'stacco' netto fra l'*erzählte Zeit* di Abel-O e l'*Erzählzeit* generale⁴⁶: « Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante tenham para o narrador mais nitidez que o texto — vagorosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nela refletido — seria enganoso. » (p. 14).

Questa funzione di regia si articola variamente nei blocchi narrativi: dissimulata all'interno delle fasi Abel-O, e abbastanza emarginata nella digressione di J. H., assume invece caratteristiche vistose e determinanti nella zona S, che appunto s'intitola alle forme geometriche regolatrici della costruzione.

L'aspetto intellettualistico — di comprensione e di tentata modifica della realtà testuale — risulta evidente nel raffronto fra la novella autonoma pubblicata in « Colóquio » e la storia di Loreio inserita e adattata nel romanzo. Tutte le aggiunte rispetto alla prima stesura appaiono finalizzate alla strutturazione del testo complessivo: il ruolo dello schiavo e quello del padrone si complicano, per il loro inserimento in griglie aperte ad accogliere gli sviluppi e i personaggi successivi.

⁴⁶ G. Genette, *Figure III*, Torino 1976 (*Figures III* Paris 1972), p. 81.

In tale operazione di raccordo si chiariscono meglio le intenzioni che hanno portato l'autore a giustapporre nello schema d'inizio le due figure geometriche; attraverso l'analisi della decostruzione-costruzione testuale il prodotto *in fieri* non corre il rischio di essere alienato per condizionamenti esterni: « Elaborar um mapa das cidades (..) assemelha-se portanto a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho » (p. 15).

La disciplina simmetrica della concezione (« uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção », p. 19) risponde a un'etica dichiarata, nei confronti della realtà e dell'agire in essa: « o homem (..) tem de elaborar (..) criações que regulem os seus atos, e as suas próprias criações. » (p. 95). Questo rapporto colla struttura esterna inglobante giustifica meglio la chiusa del finale, il punto N di *Avalovara*, poiché « Tendo presentes a espiral e o quadrado, um ponto evidencia-se, iluminando as criações do romance com um pó que as transfigura. Aí estão, homem e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo.. » (p. 73).

Ma per dare un significato certo, fruibile, al proprio atto di scrittura è necessario limitarne la portata, sezionare la spirale che « parece vir de longe, de sempre, tendendo para o centro, seu ponto de chegada, seu agora. Se a seccionarmos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o, guardamos da loucura. » (p. 16). E perché la figura non si perda nella gratuità del labirinto, e il lavoro dell'uomo mantenga sempre il filo di questa utopia — 'reale' in quanto volontariamente troncata nella sua apertura all'infinito — gli eventi che si succedono nella catena storica vanno confrontati con le leggi scientifiche che regolano l'universo: « .. Que são os labirintos, senão espirais que perderam o rumo e se fragmentaram, de tal sorte que o homem, preso em suas malhas, nada mais sabe a respeito dos seus próprios passos? » (p. 72).

Scienza e storia (quadrato e spirale) sono dunque assunte dall'autore come un sistema unico, necessariamente contraddittorio e complessivamente indispensabile per ogni azione o riflessione umana.

Se il padrone di Loreio può all'inizio appagarsi del messaggio eterno del Quadrato, dove il *Sator* regola con fermezza il

moto degli astri, presto interviene la Spirale a dettargli un cammino di eticità praticante: « Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto de seus dias, buscando a cauda da Eternidade, em cuja extremidade encontrará, fincada como numa lança, a cabeça do escravo. » (p. 94).

Uguualmente Abel, immergendosi nell'immagine a spirale della donna amata, raggiunge un Paradiso che lo racchiude nel cuore del quadrato, nella conclusione determinata di tutte le storie.

Fughe utopistiche e disperazioni esoteriche trovano dunque una loro precisa collocazione — un corretto ridimensionamento — attraverso le attente note di regia che il testo offre con didascalica abbondanza, per assicurare al lettore e all'autore una riappropriazione critica tanto del romanzo quanto della realtà che ne determina la struttura concettuale ed espressiva. La funzione-base di *Avalovara*, la sua resistenza estrema di fronte alla vischiosità del reale non rielaborato⁴⁷ si presenta in tutta la sua valenza multipla — di conoscenza e di nuova prassi — proprio nel corso degli interventi diretti o mimetizzati dell'autore⁴⁸.

Vero è che sulle possibilità oggettive della realtà nuova, sintetizzata interpretata e spinta più avanti nel tentativo romanzesco, pesa a tratti il malessere, la sfasatura dell'artista nei confronti del proprio tempo, e la conseguente tentazione di ripiegare verso la bellezza mistica del testo: così il Libro può essere il Mondo, per Abel che si perde nel piacere del corpo/scrittura di O. Ma questa collocazione *a latere* — dello scrittore come del prodotto — resta soltanto uno dei momenti di una poetica complessivamente più articolata e più aperta: la proiezione verso

⁴⁷ « Se nell'epoca contemporanea la repressione assume l'aspetto dell'integrazione e dell'affermazione, allora l'affioramento antirepressivo dell'opera d'arte non potrà che assumere la forma della *negazione*. L'opera diventa una cellula estrema di resistenza, un oggetto che resiste all'inglobamento da parte di un più grande oggetto sociale. », W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975, p. 7.

⁴⁸ Cf. il par. *Conoscenza e prassi* in L. Prieto, *Pertinenza e pratica-Saggio di semiotica*, Milano 1976 (*Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Paris 1975) pp. 128-129.

l'esterno (e quindi anche verso il possibile destinatario) ne costituisce infatti l'alternativa più immediatamente rilevabile. Se le propensioni latamente religiose — o chiaramente irrazionalistiche — sembrano indurre a un appiattimento della valutazione complessiva per quanto attiene al ruolo sociale del prodotto, l'elemento 'razionale' introdotto dal regista porta a privilegiare, anche assorbendo l'atteggiamento che gli si contrappone, le potenzialità di resistenza e di rinnovamento dell'uomo di fronte al caos inquinante dell'oppressione, del condizionamento esterno. L'individuo (la coppia) diviene allora metafora dell'umanità, più che rifugio chiuso e fuga contro di essa.

Se la *Cidade*, la *pólis* civilizzata e sognata, ha terminato per Abel il suo ciclo, restano al protagonista gli esseri umani riassunti in Cecília e il silenzio fecondo del Paradiso, come all'autore il ricorso a una dialettica sempre possibile fra le leggi eterne della scienza-quadrato e i 'salti' produttivi della storia-spirale, sino alla ricomposizione armoniosa dei frammenti nell'evento finale segnato dall'eclisse e dal pendolo.

Il rapporto problematico fra l'opera come fatto estetico e la società come fattore parzialmente generativo ed esplicativo⁴⁹ apre spazi nuovi alla lettura tanto del testo in sé quanto delle strutture esterne inglobanti: « Cominciando a scrivere, entra in campo un oggetto, ossia comincia un lavoro di costruzione, o invece si rompe qualche cosa, un sistema già completo? »⁵⁰.

Le novità dell'opera sono tali rispetto a una tradizione, a un sistema esistente che da esse ricava nuove valutazioni e possibili correzioni di rotta: così i legami interni fra gli elementi di un testo — discorso, intrigo, *fabula*, modello narrativo — e la lingua, le tecniche espositive, i materiali antropologici, i concetti chiave del suo contesto appaiono, ad ogni occasione letteraria, ridefinibili in modo non univoco⁵¹.

⁴⁹ Cf. U. Eco, *Il superuomo di massa*, Milano 1976, p. 37.

⁵⁰ G. Gramigna, *Il testo del racconto*, Milano 1975, p. 9: in questo esperimento di romanzo multiplo può rintracciarsi qualche analogia con l'opera osmaniana.

⁵¹ Usiamo qui la terminologia e gli schemi proposti da C. Segre, *Le strutture narrative e la storia*, in « Strumenti critici » n. 27 (1975), pp. 198-207.

Accanto al momento dell'autonomia testuale si pone dunque quello, inscindibile, dell'interpretazione aperta a una gerarchia orientata di elementi extratestuali, e ogni prospettiva critica, da quella simbolica a quelle multiple del segno, non può non tener conto di questa doppia faccia della lettura totale.

Se porre in luce le pratiche sottostanti a un certo (modo di conoscere il) reale significa acquisire e superare l'oggetto stesso della ricerca, risulta ad esempio evidente che le dichiarazioni all'apertura di *Avalovara*, lo svelamento immediato del disegno da cui il romanzo si muove e si struttura, suggeriscono per questo *ordo* la possibilità di un senso secondo, di un messaggio che trascende il testo e si amplia nella spirale di un non ignorabile contesto.

Così l'armonia simmetrica di *Avalovara* testimonia la tentata sintesi fra l'eterno ordine della scienza e le contingenze variabili della storia, entro una Ruota del Tempo insieme universale e individuale⁵².

Ma oltre che nella *dispositio* generale della materia, la presenza dei due poli dialettizzati è resa esplicita nell'uso di un linguaggio che dalla compattezza del resoconto « neutrale » scivola spesso (negli episodi di Roos, Cecília, O) fino alla sconnesione dei vocaboli, frammentati e iterati in un moto a cui la spirale può servire da immagine.

Il suono si spazializza, il tratto grafico assume valenze temporali⁵³: la lingua assolve la doppia funzione di « registratore dei processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale » e insieme di filtro, « attraverso il quale le cose allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi »⁵⁴.

Questo « nuovo sperimentalismo » che sembra connotare le tecniche espressive di *Avalovara* rinvia al problema del commit-

⁵² Per questa immagine cf. l'interpretazione di L. Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo*, in *AION-Sez. Germanica XIX* (1976) pp. 23-73.

⁵³ Cf. la voce *Scrittura visuale* in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Letteratura 2*, a c. di G. Scaramuzza, Milano 1976.

⁵⁴ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a c. di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano 1977, p. 331 (già pubbl. in 'Il Verri' n. 8, 1963).

tente — e del destinatario — dell'opera: elaborata in un periodo denso di prove culturali e sociali, *Avalovara* autonomamente riflette, al di là dei neoermetismi e dei neomoralismi che pure la caratterizzano⁵⁵, una tensione continua, un'ansia di verifica nei confronti del reale da cui è condizionata.

Nel moto pendolare fra misticismo e interventismo si sviluppa lungo il romanzo una decantazione — e una reinvenzione — del contesto temuto: e le varie trasgressioni rispetto alle fonti culturali e al genere letterario tendono a confermare non solo la validità di questo lavoro, ma anche la nuova, più concreta disponibilità dell'autore a riassumere il magma complessivo in cui si trova a vivere e a operare.

Le dichiarazioni d'impegno « narrate » in *Guerra*, insieme ai simboli della nuova geometria di *Nove*, *Novena*, hanno dunque contribuito a definire il codice di scrittura da cui traggono origine e significato le storie del quadrato di Pompei e della spirale di Osman Lins.

4) *Le conferme della 'Rainha dos Cárceres da Grécia'.*

Avevamo terminato la lettura del blocco costituito da *Nove*, *Nevena*, *Guerra sem testemunhas* e *Avalovara* quando l'uscita del più recente lavoro di O.L. — il « romance » *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, São Paulo 1976 — ci ha indotto a riaprire il discorso, che da questa nuova esemplificazione sembra ricavare conferme di fondo e ipotesi aperte ad occasioni successive. La costruzione dell'opera — ancora più intellettualistica di *Avalovara* — si basa su un saggio immaginario che un professore di media età va scrivendo attorno a un romanzo intitolato appunto

⁵⁵ Cf. W. Siti, cit., pp. 114-115: « .. ma la riconquista dell'integrità figurale può avvenire togliendo al nuovo stile i suoi caratteri di concreto lavoro, e facendone invece un oggetto 'bello in sé', un nuovo (più strano ma sostanzialmente identico) stile separato: è la strada neo-ermetica. Oppure si accetta il lavoro, ma invece di considerarlo nella sua oggettività se ne sottolinea la difficoltà, e in questo 'sforzo artigianale' si fa consistere la dignità stessa della poesia: è la strada neo-moralistica. Neo-ermetismo e neo-moralismo sono i due estremi di un riassorbimento in senso individualista dell'avanguardia, e non sono soltanto una astratta minaccia. ».

A Rainha dos Cárceres da Grécia. Autrice della *Rainha* è Julia Marquezim Enone, la donna amata dall'*ensaísta* e da poco scomparsa: la lettura delle sue pagine è dunque innanzi tutto un atto d'amore da parte del protagonista, che insegna scienze naturali e non ha mai affrontato in modo professionale il cammino della critica letteraria.

Al piano costituito dal lavoro di Julia s'intreccia quindi quello del saggio, portato avanti in forma di diario: l'uno e l'altro costituiscono insieme la base del testo complessivo, che ingloba e supera, in una prospettiva totalizzante, il romanzo di Julia e la sua esegesi.

Nell'interpretare le pagine della *Rainha* il suo critico abbandona infatti subito la 'neutralità' scientifica, inserendo nel saggio *excursus* tanto sulla biografia della donna e sulla propria vita ormai solitaria, densa solo di malanni e di ricordi, quanto su avvenimenti tratti dalla stampa quotidiana. Ma soprattutto egli s'immerge, con fatica e angoscia, nel testo che sta leggendo e nell'analisi che ne va facendo, sino a confondere, lungo tutte le pagine finali, le tre dimensioni — dell'opera, del saggio, della realtà in atto — in un unico e partecipe delirio.

La complessità dell'operazione si manifesta per gradi, coinvolgendo il lettore del lavoro di Julia in una critica sempre più rigorosa sia della *Rainha* che del proprio saggio e della propria funzione di autore e di relatore, e fornisce in ognuno dei livelli compositivi elementi utili per una revisione, ancora necessariamente provvisoria, del macrotesto aperto di Osman Lins.

Indizi certi per un raffronto con *Avalovara* sono reperibili già in *Rainha a* — nel romanzo analizzato dentro il romanzo —, dove si narra la storia di Maria de França, un'umile ragazza del suburbio di Recife che riferisce in prima persona sulle proprie esperienze di lavoro e d'amore, interrotte da parentesi di ricovero in manicomio e accompagnate da reiterati incubi notturni.

Tutta la vicenda s'incentra sulla lotta intrapresa dalla protagonista — e da un suo infelice innamorato — per ottenere dall'INPS una pensione; la meta kafkianamente perseguita non sarà raggiunta e Maria, incontrato un uomo che si è autolesionato la mano destra con una pietra, termina la propria narrazione dirigendosi in silenzio verso « a pedra jogada no solo. » (p. 39).

Se almeno uno dei personaggi (il corruttore della ragazza, indicato come « o visitante ») rinvia immediatamente al primo, omonimo romanzo di O. L., le creature mostruose che popolano le visioni di Maria de França sono tutte sotto il segno della zoologia fantastica di *Avalovara*: dall'enorme pesce « que um dia romperá o chão e sairá pelo Recife em direção ao mar » (p. 13), « aumentando sob a terra, noite e dia » (p. 15) ai « pássaros gigantes pela loucura » « universo fugidio, volátil, ilusório e terrível » (pp. 141 e 143), contro i quali la donna immagina uno spaventapasseri, un « espantalho » che si pone come « o vértice da obra, ponto de encontro de muitos temas nela dispersos » (p. 147).

I raffronti si fanno più strutturalmente significativi quando dalla storia narrata da Maria de França si passa alla sua ricostruzione nel diario-saggio del professore: i vari gradini della sua esegesi riecheggiano con chiarezza le basi erudite e le ricerche problematiche, le intrusioni del reale e i vagheggiamenti mistici che caratterizzano il precedente romanzo, poiché « Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres (..), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. » (p. 55).

Nella prospettiva dell'incastro, scelta da Osman Lins per la sua *Rainha b*, l'esegesi di *Rainha a* contenuta negli appunti dell'*ensaísta* appare leggibile su un doppio versante: tanto come illuminazione del testo di Julia, quanto come esemplificazione del modo di approccio a un romanzo da parte del professore-protagonista e, forse, del suo autore.

Nel primo caso, attraverso la laboriosa ricostruzione del critico-narratore si chiariscono le fonti, lo stile e la genesi dell'opera di Julia, e dentro questi limiti possono ancora tentarsi parziali raffronti con l'*opus* osmaniano, prima di procedere all'esplorazione dell'altro versante e della struttura complessiva entro la quale i piani vanno gradatamente a intrecciarsi. L'origine libresco di molti dei personaggi — da Rônfilo, che ha il nome di un « quiromante famoso no século XVIII » (p. 29) a Belo Papagaio, tratto da un volume di « um certo Ashley Brown, nostálgico decerto de magia e de aventuras » (p. 30) — viene

giustificata non dall'intenzione di «recriar personagens lendárias» ma piuttosto di preparare, attraverso «pistas onomásticas», «uma espécie de inscrição cifrada, que, descoberta, ampliase os horizontes da obra» (p. 31). Questo (involontario?) ricordo di Loreio e del suo quadrato magico si amplia nella ricerca del simbolo che sta alla base della costruzione di *Rainha a*.

Il testo di Julia, legato «aos exorcismos, à incongruência, às vozes invisíveis, talvez — quem sabe — aos astros e aos arquivos» (pp. 50-51), «verdadeiro salão de espelhos, onde se mesclam, confusos, objetos e reflexos» (p. 150), sembra poggiare la propria «armação» sulla «mão ideal, abstrata, modelar» dei trattati di chiromanzia; ma l'esegeta, scoperto «o esqueleto do romance», tende a vanificarne il senso, a negarne la certezza geometrica: «A concepção da obra, (...) o nexos aceito pela tradição — e incorporado ao livro — entre a mão de cada um e os astros, entre cada um de nós e a Criação, tudo rescende agora a equívoco. Uma negativa vinda de fora, do nosso universo cambiante e efêmero, insinuou-se entre os muros da obra..» (p. 116). Il brano appare illuminante, sia per l'immediato richiamo al quadrato di *Avalovara* — movimentato e in parte assorbito dalla spirale «vinda de fora», sia per il rapporto, razionale e viscerale al tempo stesso, che l'*ensaísta* va instaurando con il proprio oggetto di lettura. Questa ambivalenza dell'esegesi dedicata a *Rainha a* risulta presente anche nella trattazione dello stile di scrittura dove, accanto a moduli tipici del linguaggio radiofonico ridondante e banale, si rinven-gono spezzoni tolti di peso da un trattato di retorica. Il suo 'lettore' divide opportunamente le due fasi, correlandole ai momenti di lucidità e di follia della narratrice Maria de França; ma di questa alternanza stilistica propone anche un'interpretazione personale, che simpateticamente lo coinvolge nel dramma della protagonista e della scrittrice: «Vimos ser *A Rainha dos Cárceres da Grécia* concebido como absurdo monólogo radiofônico: minuto por minuto, a personagem converte a vida em discurso (ou instaura, mediante o discurso, um simulacro de vida). As sequências da loucura, significativamente, rompem esse contato. (...) A ação, aliás, reduz-se a tal ponto que a personagem quase desaparece; fala de uma zona de sombra, com voz fria. (...) Maria de França, já desligada do seu público, se-

para-se também do seu discurso.» (p. 99). E quindi anche «A romancista, por meandros difíceis de seguir, estabelece, com mão não apenas engenhosa (...) o instigante fenômeno de uma composição que, sob a aparente normalidade, expressa o horrível da loucura — e do isolamento.» (p. 100).

Ma anche il professore si sente partecipe dell'angoscia della scrittura: «A linguagem sem mistério de Maria de França quando louca, subentende a ausência de mistério no mundo. Aparenta-se à loucura reduzir o mundo e a palavra. Jogados em um universo impenetrável tentamos nomeá-lo, teimosamente, cômicos da nossa insuficiência.» (p. 103).

L'intrusione dell'universo personale dell'*ensaísta* nella 'neutra' esplicitazione dell'opera conduce il discorso verso l'altro versante prospettico del diario-saggio, quello da cui balzano in primo piano, al posto dei meccanismi interni a *Rainha a*, sia l'avventura intellettuale dell'amante inconsolabile di Julia sia il suo vivere, soffrendo e ricordando, nel magma del reale quotidiano.

E proprio da questa duplicità di interessi l'*ensaio* ricava un naturale sbocco verso l'interconnessione — l'assorbimento in una sintesi — della vita e della scrittura: come il lavoro di Julia si confonde infine con la donna («Julia Marquezim Enone é o seu livro», p. 184), così l'attività critica del professore lo induce a immergere nell'*ensaio* i propri sogni e le proprie emozioni, con uno scambio di ruoli e una molteplicità di punti di vista che ancora in parte richiamano la precedente esperienza di Osman Lins.

Il narratore di *Rainha b* sembra svolgere contemporaneamente le funzioni che in *Avalovara* apparivano affidate ad Abel e al 'regista' del romanzo: come per Abel, la donna diventa testo, e a sua volta il testo si fa essere vivente, si sviluppa fisicamente; ma anche, come il narratore esterno di *Avalovara*, il professore fruisce della potenza dell'artefice che vede e organizza il libro nel suo complesso.

Le pagine del diario presentano infatti congiuntamente la dimensione verticale del commento critico e quella orizzontale, ampia, dell'esistenza quotidiana, accolta nella sua amorfa ricchezza; al suo compilatore possono dunque ben attribuirsi i giudizi che egli riserva a *Rainha a*: «Na vultuosa massa líquida,

amorfa, sem bordas, a que a personagem-narradora pretende atribuir una forma, duas imagens a meu ver se impõem: uma é a do próprio romance, mundo immerso no mundo, por ele penetrato e nele penetrando, enquanto una consciência attiva mantém idealmente os limites da obra; outra é a da consciência, perdita na imensidão que a circunda e tentando manter-se una.» (p. 163).

L'operazione mediante la quale l'*ensaísta* s'impadronisce del testo di Julia e crea al tempo stesso il proprio libro si svolge per gradi, ma sempre considerando il materiale analizzato come un *quid* vivente (« o livro ressoa », p. 95; « o texto (..) tenta constituir-se em melodia », p. 117; « Em que podem assemelhar-se a obra escrita e a floresta virgem? », p. 187; « surgiu um rumor melodioso, o texto que cresce », p. 190; « Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim. », p. 211). E l'atto stesso di analizzare diventa libro — « Quanto ao meu 'livro', qual será o seu assunto? » (p. 59); « essa parte larvar e desesperadora do meu livro » (p. 62); « o meu livro, aventura intelectual e também, à sua maneira, ato de amor » (p. 143) —, finché la « íntima viagem » nel testo (p. 186) diventa reale come il viaggiatore, tanto da sovrapporsi a lui: « Por trás das palavras que libero (que, vejamos a diferença, *escrevo* ou *pronuncio*), ou, ainda, que alguém me atribui, minha existência torna-se mais problemática. » (p. 199, cf. anche p. 48).

Eppure, lungo tutte le pagine di *Rainha b*, sia il narratore che Julia si caricano di connotazioni realistiche: l'autrice di *Rainha a* è presente sia attraverso il romanzo di cui si citano numerosi brani (cf. pp. 25, 70, 73-77, 83, 88, 90-94, 100-102, 124-127, 144, 149-151, 161, 181, 191-192, 205), sia attraverso testimonianze dirette o mediate della propria vita (registrazioni, appunti, una foto sulla tomba, i ricordi del marito sopravvissuto).

Ma mentre Julia appare come una creatura che ha svolto in pieno, appassionatamente, la parte di vita assegnatale (ha una figlia, va in manicomio, frequenta scrittori, s'impiega all'INPS, partecipa alle lotte delle leghe contadine) riassumendo in sé la corallità di Cecília e il lucido delirio della donna Punto nel Circolo, il narratore si muove ai margini di una contemporaneità con la quale sembra avere contatti ormai fuggevoli e casuali.

Brani di giornali, di resoconti televisivi (Saigon è caduta!), di decreti ufficiali « visitano » il professore, che nel corso del diario appare sempre più malato e stanco (soffre, forse simbolicamente, di periodi di cecità e di paralisi e trascorre le notti fra incubi e insonnia), si distacca dall'insegnamento e gode solo della compagnia saltuaria di una nipote e degli incontri (reali o immaginari) con i personaggi del romanzo di Julia.

Ma accanto a questa dimensione larvale, solo alla fine animata dalla presenza della gatta Memosina, che concentra nell'evocazione della divinità greca della memoria le facoltà intellettuali necessarie all'organizzazione del testo (p. 195), appare presente — ed egemone — l'attività costruttiva del diario, il suo progredire come 'dispositivo di mediazione' fra la *Rainha a*, la sua autrice e il suo lettore.

Lo scritto aperto e vivente (« Assentei, desde o início, tornar o presente comentário permeável ao sempre ignorado instante da sua elaboração », p. 116), mondo « entre carnal e verbal » (p. 28), è infatti tutto dominato dal 'saper vedere' dell'*ensaísta*, che tende a dominare il dedalo delle « recordações e imagens conservadas » (p. 2) cercando nel testo e nell'esistenza « um mecanismo graduado minuciosamente, com leis que nunca se repetem e que ecoam em vários níveis ». Tale meccanismo ideale, che riassume e supera le invenzioni geometriche e sonore generatrici di *Avalovara*, è indicato dal professore come suggerimento del Diderot, che lo ha sostituito alla nozione di 'punto di vista' e gli ha dato il nome di « dispositivo de mediação » (p. 66).

Esso « responde pelo que se sabe e pelo que se ignora, regula as distâncias — entre uma personagem e outra, entre personagem e mundo, entre leitor e personagem —, podendo inclusive optar entre o registro neutro da ação e a interferência apaixonada. » (p. 67) e serve al lettore di *Rainha a* tanto per l'esegesi e l'ermeneusi di questo testo quanto per l'organizzazione dell'altro, della *Rainha b* nella sua interezza.

L'operazione complessiva supera dunque i limiti della « ordenação geométrica », dell'accordo « entre nós e Algo » (pp. 193-194), introducendo « o que se ignora », il disordine della realtà vivente. Questa « consciência desordenada » (p. 208) rende credibili e inevitabili le pagine conclusive, che nel delirio

linguistico si avvicinano al punto N della vicenda di Abel: « Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele e também tu, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutro lugar numinoso.. » (p. 217).

Al di là degli elementi di raccordo con le precedenti testimonianze di Osman Lins, il romanzo ci sembra dunque, seppure nei limiti di questo primo approccio, un momento diverso del macrotesto, un'occasione di sintesi e, insieme, di riflessivo superamento.

Erilde Melillo Reali

LA CRITICA AL MANZONI IN LETTERATURE DI LINGUE IBERICHE

L'ormai lunga esperienza mi ha confermato l'opportunità, nel trattare temi culturali riguardanti rapporti fra il mondo che si esprime nelle lingue iberiche al di qua e al di là dell'Atlantico e mondi di altre lingue, di una costante ricerca di equilibrio tra le finalità dell'informazione e quelle della valutazione. Il frequente attribuirsi a un fatto culturale, a un'esperienza letteraria, a una personalità singola, di un significato e di un'importanza maggiori o minori di quella effettiva, a causa di circostanze che esulano dalla doverosa visione d'assieme, appare come uno dei rischi da cui è bene cautelarsi.

Nello spirito della ricerca di tale equilibrio rientra l'intenzione di esporre i risultati a cui si può pensare di essere giunti nella trattazione di questo tema, risultati ovviamente provvisori anche qui, data la complessità e l'ampiezza dell'argomento¹.

¹ Sono i risultati, provvisori, a cui si è giunti proseguendo le ricerche intraprese da tempo anche dall'autore della presente esposizione, delle quali ha via via riferito nelle pagine di: *Il Manzoni e il Pellico nel Portogallo e nel Brasile*, in « Convivium », Torino, 1941, N. 6, pp. 535-553; *Postille Manzoni*, in « La Rassegna d'Italia », Milano, 1948, agosto, pp. 854-863; *Il Manzoni nella Spagna dell'Ottocento*, in « Convivium », 1958, N. 4, pp. 414-422; *Un episodio della fortuna del Manzoni in Brasile*, in « Noticiário Cultural Italiano », Rio de Janeiro, 1961, Nn. 5-10, pp. 13-15; *Ancora una noterella sul Manzoni in Spagna*, in « Convivium », 1963, N. 2, pp. 223-226; *Manzoni e l'imperatore*, in « Il Tempo », Roma, 31-8-1973, p. 3; *Tumulti, carestia e peste nel Manzoni e nei documenti ufficiali del Governo spagnolo*, Lecco, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, 1976, pp. 16; *Analogie e differenze fra « I Promessi Sposi » e i romanzi storici del romanticismo in Spagna e in Portogallo*, in corso di pubblicazione negli Atti dell'11° Congresso Nazionale di Studi Manzoniani (1976); *Echi manzoniani in un romanzo del romanticismo spagnolo*, in corso di pubblicazione in una Miscellanea di studi in

L'insistente presenza della Spagna nei *Promessi Sposi* è stata da subito ovvio motivo di stimolo, alla critica, a domandarsi anche quale sia stato l'atteggiamento spagnolo nei riguardi del Manzoni. Si è detto « anche » perché questo atteggiamento della critica spagnola appare ormai come non più che uno dei fattori (il più importante, s'intende) dei rapporti fra il Manzoni e la Spagna, rapporti che sono la somma ideale di due elementi distinti e pure complementari, la presenza della Spagna in Manzoni e del Manzoni in Spagna. Sono due elementi sui quali l'attenzione e l'interesse degli studiosi si sono andati accentuando nel tempo, facendo giungere, soprattutto recentemente, a risultati di sostanziale arricchimento delle constatazioni e delle conseguenti valutazioni. Per quanto riguarda la presenza della Spagna in Manzoni si è giunti appunto a vedere un Manzoni interessato non solo alla storia ma anche alla letteratura di quel Paese, lettore tanto della narrativa (in primo luogo Cervantes) quanto del teatro (in primo luogo Calderón) spagnoli, sia pure magari in traduzioni francesi, già durante il suo soggiorno giovanile a Parigi. Si tratta di un Manzoni che legge non sempre con entusiasmo quella produzione letteraria ma che comunque non dimentica quanto di essa ha letto, come del resto fa supporre più di un momento o di un fatto o di un personaggio del suo romanzo e delle sue tragedie: è una constatazione, questa, frutto di ricerche recenti e recentissime². E per quanto riguarda la presenza del Manzoni in Spagna si è

onore di Ettore Paratore; *Manzoni visto da tre illustri latinoamericani*, in corso di pubblicazione in una raccolta di studi a cura dell'Istituto Italo-Latinoamericano di Roma su rapporti culturali Italo-latinoamericani.

Per quanto riguarda specificamente la Spagna, degni di particolare menzione sono, fra gli studi altrui, che ovviamente pure si tengono presenti, il libro di Oreste Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche — con una premessa sul metodo comparatistico*, Ravenna 1976, e l'articolo di Franco Meregalli, *Manzoni in Spagna*, in « Annali Manzoniani », Milano, VII (1977), pp. 199-214.

² Si rimanda a Francesco d'Ovidio, *Manzoni e Cervantes* (negli *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, t. XX, 1895), e soprattutto a Giovanni Getto, *I Promessi Sposi, i drammaturchi spagnoli e Cervantes* (alle pagine 299-402 del volume *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971) e a Enzo Noè Girardi, *Manzoni e Cervantes* (alle pagine 87-109 del volume *Manzoni « reazionario »*, Bologna, Cappelli, 1972).

giunti alla documentata consapevolezza che essa è la somma di molti e vari elementi: le traduzioni e gli « adattamenti » dell'opera dello scrittore; gli echi di essa in quella letteratura, nelle relative analogie e differenze; gli incontri personali dello scrittore con uomini di quel mondo; la critica di quel mondo sull'opera manzoniana. Appare ovvio che, mentre per il primo dei due elementi chiamati in causa il discorso si limita alla Spagna, per il secondo esso si allarga a tutto il mondo delle lingue iberiche: è su uno degli aspetti di tale discorso, cioè su quello della critica iberica e iberoamericana all'opera del Manzoni, che si intrattengono queste pagine.

Vale anche per il Manzoni, per quanto riguarda la penetrazione dei nomi e delle opere dei grandi scrittori italiani nella Penisola Iberica, la caratteristica che ho avuto occasione di segnalare altrove per altri di essi, dal Petrarca al Boccaccio, dall'Ariosto al Tasso, ecc.³: essa è avvenuta di solito in una progressione geografico-cronologica, interessante anche se per certi aspetti ovvia, cioè dalla Catalogna al Portogallo attraverso la Castiglia.

Il nome del Manzoni appare infatti per la prima volta nella Penisola nel 1823, in una rivista di Barcellona definita ancora oggi da un suo rieditore, Luis Guarner, « la primera manifestación conciente y organizada del romanticismo », « El Europeo »⁴, in un articolo di uno dei due italiani che fanno parte preminente del gruppo organizzatore della rivista stessa, Luigi Mon-

³ Mi limito a ricordare le mie pagine sui primi due, anche perché sono le più recenti: *Il Boccaccio nelle letterature in portoghese*, in « Studi sul Boccaccio », Firenze, vol. VIII (1974), pp. 273-309; *La tradizione del petrarchismo nella letteratura portoghese*, negli *Atti dei Convegni Lincei*, 10, *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma 1976, pp. 71-102.

⁴ Si cita dalle pagine XI-XII del Prologo alla riedizione madrilenia del C.S.I.C. del 1954. Il fondatore della rivista, Buenaventura Carlos Aribau, precursore immediato della « Renaixença » catalana, è un italianista: una sua famosa lirica in catalano, *Oda alla Patria* (1833) — considerata il primo manifesto patriottico-letterario di tale movimento —, ha un inizio giustamente visto come un'eco chiarissima dell'addio di Lucia ai suoi monti (all'Aribau si deve l'introduzione del termine « estetica » nella Penisola Iberica). « El Europeo » si pubblicò dal 18 novembre 1823 al 24 aprile 1824.

teggia, che appunto col titolo *Romanticismo* (nel N. 2 del vol. I) intende introdurre in Spagna le nuove idee che stanno dilagando in Europa⁵. Il Monteggia è un esule politico (lo è anche l'altro italiano, Fiorenzo Galli, che giunge ad essere aiutante di campo del generale Milas, guida del Partito Costituzionale): vive, in Catalogna, nell'atmosfera di una regione tradizionalmente gelosa di proprie autonomie politiche, linguistiche, culturali, dove pertanto anche l'arrivo del romanticismo italiano è accolto sotto questo punto di vista, di incitamenti tanto politici quanto umanistici, passibili anche di deformazioni dei valori estetici, nelle quali peraltro non viene meno l'attenzione per il Manzoni. Ne è riprova la sostanza dei ritorni allo scrittore lombardo degli uomini della rivista che idealmente succede, a Barcellona, a «El Europeo» dopo che questo era stato soppresso, «El Vapor», diretto — dal 1833 al 1835 — da un altro degli uomini di quella prima rivista, il romanziere Ramón López Soler, e di cui Aribau continua ad essere fra i redattori: un altro redattore di «El Vapor», poi fra i continuatori di esso con «El Nuevo Vapor», José Llausás y Mata, può essere meritatamente additato come simbolo, in quell'atmosfera, di un'attenzione viva, e allo stesso tempo rispondente a stimoli diversi e alle circostanze locali, per l'opera manzoniana. All'inizio di una *Reseña crítica de la literatura italiana contemporánea* (1841) il Llausás y Mata presenta il Manzoni come notevole nelle tragedie, suscitatore di interesse in Francia con la *Lettera allo Chauvet* (che egli chiama *Carta sobre las unidades*), artefice, coi *Promessi Sposi*, del frutto migliore del magistero di Walter Scott («? Quién mejor le ha imitado apareciendo menos imitador?»), maestro di Tommaso Grossi che però da lui non avrebbe preso più che «la osadía de lanzarse a la arena» appunto del... maestro di color che sanno (vien voglia di dire) del romanzo

⁵ Il Monteggia dice fra l'altro: «Nos limitaremos a decir que los románticos siguen religiosamente esta sola unidad [unità di azione], porque la juzgan la más filosófica; y para los que quieran profundizar más las ideas románticas de lo que hemos podido hacer en este artículo concluiremos con aconsejar la lectura de las obras de Schloegel [sic], Sismondi, Manzoni, y de lo que han dejado escrito sobre este particular los redactores del *Conciliatore* de Milán en Lombardía».

storico, cioè lo Scott; e fra *I Promessi Sposi* e il *Marco Visconti* dà la palma al secondo... Fatto poi un raffronto fra gli scrittori italiani di ieri, Dante, Ariosto, Machiavelli, e quelli di oggi, Manzoni ecc., e inoltre fra questi ultimi e quelli di altri Paesi (Scott, Chateaubriand, Schiller, Goethe) da un lato e i musicisti italiani (Rossini, Bellini, Donizetti) dall'altro, questo letterato catalano attribuisce a questi musicisti una superiorità, sugli scrittori italiani loro compatrioti, da non mettersi in dubbio.

È però sempre merito della Catalogna aver dato l'avvio, e presto, dopo questi ondeggiamenti iniziali, anche a quella che sarebbe stata l'opera di netta differenziazione qualitativa, da parte della critica nella Penisola, fra il Manzoni e gli altri scrittori. Lo si deve cronologicamente e sostanzialmente in primo luogo al letterato e poeta José María Quadrado y Nieto (1818-1896). Traduttore degli *Inni sacri*, in un altro dei periodici catalani, «La Palma», che si pubblica in Maiorca, l'isola nativa del Quadrado, dal 4 ottobre 1840 al 5 maggio 1841 (è l'organo che nella sua importanza altrettanto notevole, per l'inserimento della Penisola nel movimento romantico, opera all'insegna dei problemi del rapporto fra storia e narrazione tipici del Manzoni), quello scrittore pubblica un articolo illuminante per la valutazione dei *Promessi Sposi*: una valutazione che nella sintesi va ancora molto al di là della pure acuta analisi⁶. Vi si sottolinea l'originalità manzoniana, nell'avere «provato il contrario» del fatto che «hasta ahora se había creído que la vida común no era a propósito para interesar y que, de tantos actos y situaciones del hombre, sólo podían pasar a los libros algunas que se llamaban convencionalmente *nobles*» (oggi si parlerebbe dell'apertura «sociale» data dal Manzoni col fare protagonisti Renzo e Lucia...); vi si richiama l'attenzione sulla «naturalezza» del romanzo, avendo il Manzoni «dejado su obra crecer y desarrollarse al aire libre, a merced del calor del sol y de la fecundidad de la Naturaleza, más bien

⁶ L'articolo, apparso alle pagine 141-145 della rivista, è uno dei pochi riprodotti integralmente nella riedizione recente, a cura del madrilenno C.S.I.C. (1950), della rivista stessa: Gaspar Sabater, *La Palma - Palma, 1840-1841*, riedizione che di gran parte degli altri articoli dà invece non più che un'esposizione riassuntiva.

que encerrarla en un invernáculo o pulirla como un árbol de jardín»; vi si mostra la presenza «invisible pero vigilante», lungo tutto il romanzo, della Provvidenza nel «gran drama de la vida humana», nell'eccezionale conoscenza dell'anima umana e nell'altrettanto eccezionale capacità di darne la rappresentazione, per cui i personaggi del Manzoni non appena noti ci si collocano vicini «como amigos y comensales perpetuos». E nel passare in rassegna pressoché tutti i personaggi del romanzo, dai più importanti ai più episodici, il Quadrado apre la vía, nella Penisola, a quell'equilibrio di valutazione, fra la chiarezza mentale della concezione etica e l'alto grado di realizzazione estetica, a cui ha diritto il Manzoni, sulla cui superiorità nei riguardi di Lamartine e di Hugo il critico si sofferma a lungo, difendendo la legittimità di un avvicinamento del romanziere italiano a Cervantes.

A tali intuizioni sulla grandezza del Manzoni il Quadrado aggiunge una considerazione che assume un significato particolare, trattandosi del Manzoni rievocatore del Seicento milanese sotto il dominio spagnolo e di un suo critico spagnolo: attribuisce allo scrittore la capacità di una visione della storia in se stessa al di là dei documenti di circostanze di tempo e di luogo, di una visione, in altre parole, dei rapporti fra l'universale e il particolare (il «nazionale», in questo caso), «entre la sencillez y candor de estas escenas caseras y diálogos familiares, ... rasgos y pinturas que honrarán al historiador más profundo, principios y miras elevadas dignas del político y hombre de estado más eminente». Insomma, per questo letterato, che vive nell'ambiente di una rivista i cui collaboratori respirano un'atmosfera di entusiasmo per il Manzoni, e che si fa interprete geniale di questo entusiasmo, *I Promessi Sposi* sono un'opera che va al di là di qualsiasi circostanza di tempo e di luogo, un «libro de sencillez y profundidad admirable, por el cual un niño pudiera aprender a leer y en el que un filósofo pudiera meditar; libro de vasta extensión, que, según la perspicacia de la vista del espectador o la altura desde que mira, le presenta un horizonte más o menos extenso, pero siempre bello y despejado». Nel quadro di comparatistica — si direbbe oggi — europea di questo scritto del Quadrado, ventunenne quando lo scrive, si badi bene, il Manzoni appare nettamente e sostanzial-

mente distaccato nel confronto con tutti gli altri grandi scrittori dei quali all'autore viene spontaneo parlare⁷.

Si è in presenza della critica obiettiva e preveggente sul Manzoni, che obbedisce a postulati estetici chiari, assoluti (fin là dove si possano così definire, s'intende), grazie ai quali, pure dandosi al fattore etico l'importanza che la narrazione manzoniana esige, si sente l'eccezionalità dell'opera d'arte, in anticipo — si può senz'altro dire — sull'interpretazione che del Manzoni avrebbero dato più tardi i più attenti e penetranti suoi critici italiani, dal De Sanctis al Momigliano, dal Russo al De Robertis e all'Angelini⁸. E non è meno importante il fatto che tale critica riceve conferma quattordici anni dopo, nel 1854, da due scritti (*Teoría dramática. Una oda de Schiller e Alejandro Manzoni*) di uno dei più grandi eruditi catalani dell'Ottocento, maestro, che fu, di Marcelino Menéndez y Pelayo di cui presto si dirà, Manuel Milá y Fontanals (1818-1884)⁹. Sostituendo al Grossi — accostato al Manzoni dal Llausás y Mata, come si è visto — il Pellico, in quanto entrambi (Manzoni e Pellico) campioni della verità, Milá y Fontanals presenta però il Manzoni, autore di un autentico «romanzo storico», come il romanziere che «la [la verità] inculca y la impone con fuerza imperativa, si así cabe decirlo, con precisión matemática [...] Pocas [composizioni] se han escrito en nuestros días con miras

⁷ Si è qui riassunto quanto ho già avuto occasione di esporre, del saggio del Quadrado, nelle pagine ricordate di *Il Manzoni nella Spagna dell'Ottocento*.

⁸ L'ammirazione del Quadrado per il Manzoni si manifesta anche in altri momenti, in modi sempre interessanti per la loro curiosa modalità, magari indirettamente. Molto tempo dopo i suoi scritti di cui si è riferito, in un articolo del 1870 su *España satélite de Italia* (raccolto nel volume IV degli *Ensayos*, alle pagine 153-154), non potendosi esimere dal citare il Manzoni come testimone della dominazione spagnola in Italia, aggiunge la considerazione che «oggi» è l'Italia invece che fornisce sovrani alla Spagna «rigenerata»: presenta cioè Amedeo I, notoriamente re di Spagna allora sia pure per poco, quasi come un luogotenente del re d'Italia Vittorio Emanuele II. Questo è uno dei primi accenni a un Manzoni giudice della Spagna nelle vicende della storia, che dando ovviamente motivo di amarezza agli spagnoli non impedisce loro peraltro, almeno a quelli a cui l'acutezza critica e l'onestà impongono uno sforzo di obiettività, di riconoscere e di affermare lo scrupolo dell'uomo oltre che la grandezza dello scrittore.

⁹ Questi due scritti stanno nel vol. IV delle *Obras completas*.

más serias, poquísimas que contengan una moral más austera y vigorosa, que más se ensañen contra los errores dominantes y aun que menos bien paradas dejen muchas de nuestras ilusiones más caras y habituales, que las del autor de *Los novios*»¹⁰, sottolineando allo stesso tempo, del Manzoni, la « ligera ironía que puede parecernos un poco amarga ».

Anche la Castiglia intanto si va rendendo conto, magari anche per incitamento di catalani¹¹, della grandezza del Manzoni. Ne è uno dei primi testimoni uno dei maggiori poeti del secolo, Manuel José Quintana (1772-1857), soprannominato non per niente il « Tirteo spagnolo » soprattutto per le sue odi ispirate alla lotta nazionale per l'indipendenza. Al Quintana fa visita un letterato italiano, il cremonese Antonio Cazzaniga, a Madrid verso il 1834; al visitatore, mostrando le opere del Manzoni tra le quali *I Promessi Sposi* in una traduzione francese (dalle cui pagine escono appunti che « potrebbero essere » presi — commenta l'italiano — allo scopo di verificare l'esattezza del quadro storico del dominio spagnolo tracciato dal Manzoni), il Quintana si lamenta con amara ironia dell'abitudine europea di dir male della Spagna per punire « questo mio troppo infelice, troppo misero, troppo disgraziato Paese, [per] qualche momento di gloria militare e di dominio che ha avuto, e che ora paga a così caro prezzo ... Anche voi italiani [...] quando potete dipingere i poveri Spagnuoli come altrettanti cannibali, non lo tralasciate di fare per risparmio di fatica ... In questo nuovo romanzo del Manzoni, l'autore non è stato, parmi meno generoso degli altri; ma ... io posso perdonare a lui, in grazia del suo grande ingegno ... Questi *Promessi Sposi* mi hanno innamorato del loro autore »¹².

¹⁰ Scrive così nel saggio *Alejandro Manzoni*, pubblicato prima nel « Diario de Barcelona » e poi alle pagine 331-335 del volume IV sopra citato delle *Obras completas*.

¹¹ La più nota traduzione dei *Promessi Sposi* in castigliano, una delle prime cronologicamente fra le molte, quella di Juan Nicasio Gallego, è dovuta allo stimolo del catalano già ricordato Aribau, quell'Aribau che traduce la *Ildegonda* del Grossi (1824).

¹² Ha dato la prima notizia di questo colloquio, riferito dal Cazzaniga piut-

Si rinnova dunque la distinzione, già fatta dal Quadrado, fra il Manzoni giudice di un momento della storia di Spagna che istintivamente può dispiacere a uno spagnolo e il Manzoni la cui grandezza di uomo e di scrittore anche a uno spagnolo, se capace di capirla, appare doveroso non scalfire. E questa distinzione viene da un poeta, il Quintana, il cui nome è accunato a quello del Manzoni, in quanto « le vostre sublimi concezioni poetiche vi hanno conquistato un posto 'preferente' fra i vati più eccelsi del nostro secolo », da un altro profugo liberale italiano, il siciliano Salvatore Costanzo, che giunto a Madrid nel 1842 vi pubblica presto lavori sulla letteratura italiana, fra i quali quell'*Ensayo sobre Italia* (nel volume IV degli *Opúsculos*, 1847) da cui è preso tale giudizio.

Nella progressione geografico-cronologica il nome del Manzoni è intanto arrivato anche in Portogallo, però non via — Spagna bensì via — Francia. L'apprezzato poeta e letterato romantico che nel 1841 ne fa per il primo il nome insieme a quello del Pellico (di cui annuncia per errore la morte) nella « Revista Universal Lisbonense » da lui fondata e diretta, António Feliciano de Castilho (1800-1875), segnala sia le *Osservazioni sulla morale cattolica* sia il romanzo, precisando che il Plantier, « l'attuale unico agente in Portogallo della Società Tipografica Italiana di Torino », vende una « edizione [del romanzo] rivista dall'autore: volume in-4° con cinquecento vignette, che si vende in fascicoli di cui sono già usciti i primi ventiquattro »: è quel Plantier che aveva allora ricevuto — continua l'articolo — una « battellata » di copie della traduzione francese di R. Dussemil dei *Promessi Sposi* e di quelle del Delatour delle altre opere manzoniane.

Pressoché inesistente è la reazione della critica portoghese al Manzoni in genere e ai *Promessi Sposi*, se per tale si intenda un avvio alla comprensione della grandezza dello scrittore. Sulla sua opera, fin là dove l'interesse portoghese si manifesta, agiscono nel complesso piuttosto fattori non propriamente o

tosto nella sostanza che nella forma, Joseph G. Fucilla, *Una visita di Antonio Cazzaniga a José Manuel Quintana* nei « Quaderni Iberoamericani », N. 15 — 1954 —, pp. 398-401.

non esclusivamente estetici, se si faccia eccezione per *Il Cinque maggio*, che si legge invece subito come lirica di valori eccezionali. Gli accenni ai *Promessi Sposi* non sono soltanto letterariamente pressoché inesistenti, sono anche scarsi di numero: e a questo proposito la constatazione si allarga dal Portogallo al Brasile. In Brasile se la sbriga definendo « bello » « lo stile » del romanzo il letterato genovese divenuto brasiliano Luís Vicente de Simoni, in una nota, che vorrebbe essere biografico-critica, premessa alla traduzione del Coro della battaglia di Maclodio inclusa in un suo benemerito *Ramalhete poético do Parnaso italiano* pubblicato a Rio de Janeiro nel 1843; tre anni dopo, in Portogallo, Manuel Pinheiro Chagas, l'autore dell'unico saggio portoghese dell'Ottocento nel cui titolo si fa esplicitamente il nome del Manzoni, *A poesia italiana: Manzoni — Carrer — Leopardi*, nelle nove pagine dedicate al Manzoni non fa cenno del romanzo...; uomini illustri della critica letteraria « ufficiale », da Teófilo Braga a Mendes dos Remédios, confermano la mancata comprensione del romanzo.

Maggiore attenzione hanno mostrato questi critici per il Manzoni autore di teatro, ancora dal De Simoni al Braga: sforzandosi di sottolinearne i valori estetici, per esempio a proposito dell'uso che il Manzoni fa del coro e del dialogo, essi manifestano però attenzione maggiore a quelle che a loro appaiono le caratteristiche patriottiche. Questo è un atteggiamento che se riguarda meno la presente esposizione è però di grande interesse in se stesso, giacché l'appellarsi ai nostri maggiori scrittori del passaggio fra il Settecento e l'Ottocento, Alfieri, Foscolo e Manzoni, serve ai letterati portoghesi, implicati nelle lotte dei primi decenni dell'Ottocento fra liberali e assolutisti, per dare conforto e appoggio alle esigenze di libertà del loro Paese.

La straordinaria popolarità che nel mondo di lingua portoghese, in Portogallo e in Brasile, ebbe invece subito *Il cinque maggio*, con decine e decine di traduzioni molte delle quali anche di validità poetica (di contro all'assoluta mediocrità delle tre traduzioni del romanzo nell'Ottocento, tutte di portoghesi), è argomento che di per sé esula da questo discorso sulla critica in un primo tempo, mentre interessa più avanti nel secolo grazie al lungo proemio — tredici pagine — che un non identificato M. O. premette a una pubblicazione del letterato

brasiliano Joaquim da Silva Mello Guimarães su « *Cinco de Maio* », *ode heróica de Alexandre Manzoni, e três versões em português* (Rio de Janeiro, 1885). La conoscenza della cultura e della critica letteraria italiana contemporanea, che appare in tale proemio, fa sospettare che esso sia di qualche immigrato italiano: vi compaiono infatti molti dei nomi più familiari della cronaca e della storia che si muovono in quegli anni intorno al Manzoni, dal Rovani al De Gubernatis, dal Bonghi al Rigutini (vi compare, forse per la prima volta nel mondo di lingua portoghese, il nome del De Sanctis): dall'animato confronto che vi si fa tra *Il cinque maggio* e le altre liriche europee ispirate a Napoleone, che l'autore del proemio dichiara tutte decisamente inferiori a quella del Manzoni — quella di Byron inclusa —, nascono considerazioni che vanno oltre l'informazione, per giungere a una certa validità critica, oltre che a un quadro di storia dell'ode e della sua fortuna non solo nei Paesi di lingua portoghese. Questo riconoscimento del *Cinque maggio* è un'ulteriore conferma di quello che all'ode era già venuto dai maggiori scrittori e poeti romantici portoghesi, dal già ricordato Castilho che di essa aveva fatto uno dei propri godimenti prediletti¹³ e, pochi anni prima, dal più grande di essi, il poeta-narratore-storico Alexandre Herculano (1810-1877), che dell'originalità del *Cinque maggio* si era valso per definire « eccezionale » il valore poetico di una *Ode a Camões* di un altro notevole poeta portoghese del tempo, Soares de Passos.

Una delle tre traduzioni del *Cinque maggio* riprodotte dal Mello Guimarães (le altre due sono di un letterato e storico brasiliano, Francisco Adolfo Varnhagen, e di un letterato portoghese abile benemerito traduttore di letteratura italiana — *La Gerusalemme liberata* completa fra le altre opere — José Ramos Coelho) è di un uomo d'eccezione, l'imperatore del Brasile Pietro II (1825-1891), notoriamente impegnato per tutta la vita a sollecitare e promuovere la cultura, in primo luogo con con-

¹³ Scrive di lui un letterato suo contemporaneo, Bulhão Pato: « Gli udii declamare l'*Ode a Napoleone* di Victor Hugo e *Il cinque maggio* del Manzoni. Pronunciava tanto il francese come l'italiano a perfezione. Salvini, il grande tragico, mi disse che non aveva mai udito recitare e pronunciare in tal modo la sua lingua da uno straniero ».

tatti diretti e indiretti con l'Europa. E durante un suo soggiorno in Europa uno dei suoi massimi desideri è di conoscere personalmente il Manzoni, desiderio che riesce a soddisfare con una visita a Brusuglio, visita di cui dà ampia notizia il numero del 29 ottobre — 4 novembre 1871 del « giornale settimanale milanese » « L'Emporio pittoresco — Illustrazione Universale ». Di questa relazione, molto interessante da leggersi ancora oggi, ciò che più richiama l'attenzione qui è la chiusa: « Con lui si trattenne in lungo e familiare colloquio, e quando al momento d'accomiatarsi il Manzoni volle manifestare la sua riconoscenza per l'onore fattogli da Don Pedro, questi con accento rispettoso gli rispose: Son io che mi onoro d'essere stato ricevuto da voi; i secoli ricorderanno Alessandro Manzoni, mentre gli anni avranno fatto perdere la memoria di Don Pedro d'Alcantara »¹⁴.

Tale visita dell'imperatore Pietro II al Manzoni si inserisce episodicamente in uno degli aspetti dell'interessamento dei Paesi iberoamericani per lo scrittore, quello dei rapporti diretti, con lui, di uomini di essi: per quanto riguarda l'incontro col Manzoni da parte di personalità del mondo di lingua spagnola, se ne farà cenno nel proseguimento dell'esposizione.

Come già in Spagna, anche nell'America di lingua spagnola la prima attenzione al Manzoni si verifica nell'ambiente di un periodico, ed è merito di un esule italiano. Quindici anni dopo che il Monteggia ha fatto il nome del Manzoni a Barcellona in « El Europeo », cioè nel 1838, Giambattista Cuneo, uno degli esuli mazziniani che sognano a Montevideo « La giovane Italia » con Garibaldi, insieme a esuli argentini, porta atmosfera italiana nel periodico fondato appunto da questi ultimi, « El Iniciador ». Presumibilmente nell'interessamento anche per la letteratura d'Italia suscitato dal Cuneo uno dei maggiori letterati argentini del tempo, Miguel Cané padre (1812-1863), dà il via

¹⁴ Sullo scambio di lettere fra il Manzoni e l'imperatore si veda: Margareta Hudig-Frey, *Rapporti fra Alessandro Manzoni e Don Pedro II Imperatore del Brasile*, negli *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Manzoniani* (Lecco, 7-10 ottobre 1961), a cura del Comune di Lecco, s.d., pp. 307-311.

alle notizie sull'autore dei *Promessi Sposi* con un articolo *Alejandro Manzoni*¹⁵, che raggiunge subito un'importanza specifica a suo modo anche dal punto di vista critico, perché inteso a presentare — dice — la voce del Manzoni come una di quelle sufficientemente alte per restituire all'Italia la sua antica grandezza, se gli italiani le vorranno ascoltare. L'articolo si apre per epigrafe con un « adattamento » di un verso del *Cinque Maggio* (« su l'orma propria ei giace ») evidentemente riferito dal Cané non a Napoleone bensì al Manzoni stesso, come per isolarlo nella sua grandezza di poeta, che viene poi presentato come « un hijo querido, digno de él » (di Dante, esaltato precedentemente come il « padre legítimo de la *Joven Italia* del siglo XIX »); se ne sottolinea l'altezza d'ingegno sufficiente per non « sujetarse a normas importunas y pueriles », per la visione d'assieme della storia pur nel suo specifico sentimento patriottico, a proposito del quale anche il Cané mette in luce l'intensità di calore umano e di validità poetica delle tragedie, a cominciare dai cori di esse. Lo spunto criticamente più interessante dell'articolo è certamente quello inteso a mostrare la chiarezza e l'equilibrio con cui il Manzoni sa esprimere « afectos sanos, ideas fraternales, amor y humanidad en todo; jamás una pasión furiosa, un sentimiento exaltado de horror o de venganza », e ad attenuare certe perplessità che il romanzo gli suscita (« tal vez se le podría notar demasiadas minuciosidades y pequeñeces ») con l'attribuirgli un risultato positivo duplice appunto perché difficile da cogliere: « Manzoni se propuso retrar una época oscura, infame, tenebrosa, y le fué necesario emplear las sombras del cuadro con demasiada profusión; nosotros creemos que lo que se juzga defectuoso en la obra es un testimonio más de la habilidad del autor ». E dopo una garbata

¹⁵ L'articolo, pubblicato nel numero 2 del tomo I del periodico (1° maggio di quell'anno), non è firmato: recano peraltro il nome del Cané aggiunto a mano le due copie della Biblioteca Nazionale di Montevideo e del Collegio Nazionale di Buenos Aires. Giunge all'assegnazione non dubbia dell'articolo, al Cané, Alma Novella Marani nel saggio *Sobre la fortuna de Manzoni en el Río de la Plata* (alle pagine 169-201 di AA.VV., *Alessandro Manzoni. Estudios en el centenario de su muerte 1873-1973*, La Plata, Universidad Nacional, 1973, volume sul quale si avrà occasione di tornare).

polemica con la critica francese del tempo per le riserve che essa fa al Manzoni — quella critica che notoriamente vede in lui uno scrittore troppo impegnato in senso religioso¹⁶, il saggio termina con l'istintivo auspicio che « !quiera el cielo dar a esta virgen tierra hombres como Manzoni! »: un auspicio e un'esclamazione che presumibilmente sono presenti a un biografo del Cané, Ricardo Saenz Hayes, che nei nostri tempi ha sottolineato (in *Miguel Cané y su tiempo*, Buenos Aires, 1955, p. 89) che il Manzoni per il Cané fu « un ídolo ».

Si prescinde qui, per non essere lo scopo di quest'esposizione, dall'indugiarsi sull'immediata amplissima eco dell'opera manzoniana negli ambienti del Río de la Plata, da parte di traduttori e di « interpreti »: importa sottolineare che la premura di Miguel Cané padre per capire il Manzoni è comune nel suo ambiente e nella sua generazione, in una somma ideale dei due fattori, quello estetico, che si rende conto della grandezza dello scrittore, e quello che per intenderci chiameremo « politico », che fa di lui anche un simbolo e un modello di amore alla propria terra, comune a quegli esuli argentini e a quelli italiani.

L'interessamento della generazione successiva per il Manzoni si attenua. Influisce evidentemente su ciò il venir meno delle spinte extraestetiche, nel mutarsi delle circostanze di vita e di aspirazioni tanto degli abitanti di quei Paesi quanto degli immigrati italiani, che giungono a ondate: alla generazione del Cané padre, detta « del '37 », se ne va sostituendo una — quella detta « dell'80 » — che si caratterizza appunto anche per un ritorno crescente della cultura francese. Non si attenua comunque la stima per il Manzoni, da parte dei letterati che se ne occupano: lo attesta un esempio significativo per una coincidenza che per essere casuale non cessa di essere curiosamente simbolica, che riguarda Miguel Cané figlio (1851-1905), lo scrittore argentino che il padre ha allevato nel culto delle cose e della cultura italiana. Egli, trovandosi ventenne (nel 1871) a Milano,

¹⁶ La critica francese al Manzoni appare molto familiare agli ambienti culturali del Río de la Plata, tanto da potersi presumibilmente attribuire ad essa uno dei motivi della conoscenza dello scrittore italiano da parte di essi: si tratta di una situazione sostanzialmente analoga a quella già sottolineata per il Portogallo.

ha la ventura di vedere per caso il vegliardo Manzoni per la strada: e ne ha lasciata una presentazione originale e curiosa, di un Manzoni che, abbandonata « la calle principal, tomó una de las laterales casi desierta y por fin entró a una confitería de mala muerte, compró unos caramelos, envolvió cuidadosamente el paquete en un pañuelo inmenso y de muchos colores que sacó del bolsillo, y se perdió con aire contento, en su suave trotecito, con dirección a un arrabal »¹⁷.

Il fatto è che, dietro all'affermazione di uno studioso di oggi, Emilio Carilla, secondo il quale « de los pocos escritores italianos que gozaron de renombre en Hispanoamérica [e cita Monti, Foscolo, Pellico], el realmente conocido e imitado fue Manzoni »¹⁸, c'è indubbiamente la presenza anche dell'interesse della critica. Lo si vede nei tanti Paesi dell'America Ispanica, nel corso della seconda metà del secolo, appunto dall'estremo Sud, Argentina-Uruguay, all'estremo Nord (per limitarci all'America Meridionale), Colombia, nel quale ultimo Paese alla storia della critica al Manzoni danno il loro contributo uomini di lettere di primo ordine, Miguel Antonio Caro (1843-1909), José María Vergara y Vergara (1831-1872), Antonio Gómez Restrepo (1869-1947), per attenerci ai più noti.

Il Caro, notoriamente il più grande studioso di grammatica spagnola che abbia avuto il mondo ispanoamericano — oltre che poeta e traduttore di poesia classica e moderna —, dopo di aver dato ben quattro traduzioni del *Cinque Maggio* due delle quali in latino, ha accompagnato tale fatica con un ampio studio, un complesso di più di 50 pagine di *Discurso preliminar*, vera storia dell'ode manzoniana, la cui traduzione è accompagnata da note che contribuiscono a dare a quelle pagine il valore di un vero trattato sul Manzoni poeta, trattato nel quale si inserisce anche il problema generale del tradurre: questo lavoro del Caro rappresenta uno dei riconoscimenti qualitativamente

¹⁷ È una pagina delle *Notas e impresiones* (edizione « La Cultura Argentina », Buenos Aires, 1918, p. 205, riprodotta da A. N. Marani nell'articolo citato, alla p. 192).

¹⁸ In *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, 1958, p. 16.

più categorici, sia pure limitato alla lirica, che il Manzoni abbia avuto fuori d'Italia.

La rilettura di qualche passo di questo *Discurso preliminar*, nella precisione e nell'esattezza dei giudizi particolari che se ne deducono, basta per rendersi conto della visione di sintesi. « Quizá no sería aventurado pensar [ha inizio il *Discurso*] que *El Cinco Maggio* de Alejandro Manzoni ha sido y es aún, entre todos los cantos líricos de la misma índole que ha producido el siglo XIX, el más generalmente apreciado de los inteligentes [...] En *El Cinco de Mayo* al interés histórico y político se reúne el sentimiento religioso y la serenidad artística; con el tono lírico heroico se combinan las melancólicas notas de la elegía; a la severa forma clásica, horaciana, se asocia la osadía y la libertad de la nueva escuela de que Manzoni fue en Italia el más ilustre representante; en esta oda, la más poética de las lenguas romances (como para comprobar la tesis de Macaulay) a par de su reconocida suavidad y dulzura, ostenta su fuerza y majestad. A todo esto se agrega una forma precisa, clara, breve, armoniosa, que gravándose fácilmente en la memoria, saca el pensamiento de la muerta página, y le da nueva y perpetua vida en la mente de los hombres ». E più avanti: « Signo inequívoco de la adaptabilidad de esta oda a las diversas formas del lenguaje humano, y del aprecio que de ella hace el público literario, sin distinción de nacionalidades, como autorizado precursor de la posteridad justiciera, es el haber sido traducida en verso a las principales lenguas de Europa. El trabajo que se emplea en una esmerada versión anuncia predilección firme y paciente aclimatación de un escogido fruto ».

In quegli anni *El Cinco Maggio* ha coagulato buona parte dell'intensa ammirazione e del vivo interessamento degli ambienti letterari colombiani per il Manzoni, strappando (è proprio il caso di usare questo verbo) un coro di elogi e di omaggi, nel quale si fa a gara, via via fino all'inizio del Novecento, a chi ne esalta di più l'eccezionalità. Antonio Gómez Restrepo, continuatore del Caro negli studi filologici e discepolo del maggiore erudito spagnolo del quale qui si riferirà fra poco, Marcelino Menéndez y Pelayo, e definito da qualcuno « el príncipe de los críticos y literatos de Colombia », in un articolo nell'anno centenario della morte di Napoleone dichiara « memo-

orable » la data del 5 maggio 1821 nella storia della politica per quella morte, nella storia della poesia « por haber dado título a una de las más célebres odas de los tiempos modernos », quella del Manzoni, il quale « vinculó su nombre al del gran guerrero, y escribió la oda napoleónica por excelencia; la que todo el mundo recuerda al recordar el cinco de mayo » (e fa un lungo elenco esemplificativo di poeti e scrittori che interessano al riguardo, Goethe, Pietro II del Brasile, Heyse, Hartzenbusch, Caro, ecc.)¹⁹.

L'ambiente culturale e letterario colombiano ha però avvertito non meno di quelli degli altri Paesi esteticamente più sensibili la grandezza anche del romanzo: ne dà documenti significativi l'organo ufficiale della « Academia Colombiana de las Letras », il suo « Anuario ». Il fondatore di questa Accademia, il Vergara y Vergara, autore ben noto di prosa e di poesia, studioso di letteratura nazionale, nella valutazione della quale inaugura metodi nuovi di critica che avvia a modalità moderne, interessato come tanti altri alla conoscenza diretta dell'Europa e, in essa, dell'Italia, vista, nel 1870, come « esa indescribible Italia, patria del arte, de la poesía y de la mayor parte de los grandes hombres del mundo »²⁰, egli visita con interesse particolare Milano, che dell'Italia « es, no diré la perla, sino una de las perlas ». Di Milano ha visitato i monumenti più illustri, che elenca e descrive con scrupolo, ma « más que los monumentos públicos, obra de los hombres, quería ver los hombres, obra de Dios, porque en Milán, por ejemplo, no hay un *Duomo* tan rico como César Cantú, y el cuadro mismo de la Cena es inferior a la cabeza de un hombre como Manzoni. El hombre es lo más precioso del mundo y de la creación entera. Su extraordinario valor depende de que es la única criatura destinada por Dios para ir a acompañarle en la eternidad ». Ai nomi del Cantù e del Manzoni accosta quello del Pellico: il Pellico

¹⁹ È riportato dal padre José J. Ortega Torres, in un articolo *En torno de Manzoni*, pubblicato nel t. IX (1941-42) dell'« Anuario de la Academia Colombiana », alle pagine 498-520 (la citazione è alla pagina 499).

²⁰ È l'inizio dello scritto *Una visita a Manzoni*, pubblicato nel numero dell'ottobre del 1871 della rivista « El Mosaico », di Bogotá, e diretto ai redattori di « El Cóndor », pure di Bogotá, e riprodotto nel tomo di cui alla nota precedente, alle pagine 521-525.

è morto, il Cantù è assente da Milano, e il massimo desiderio del letterato colombiano è di essere ricevuto dal Manzoni, che ben volentieri risponde positivamente alla domanda che il Vergara y Vergara gli fa arrivare, di poterlo visitare insieme al poeta compatriota Numa Pompilio Llona e alla moglie di questo.

Per introdurre il proprio lettore alla visita al Manzoni il Vergara y Vergara esprime un giudizio estetico che, della relazione di questa visita, è quanto interessa in modo particolare la presente esposizione: « Manzoni es cristiano además de ser un gran poeta, y no pone su persona a que el lector la adore, como Lamartine e Chateaubriand, ni se adora a sí mismo como Hugo. Sus poesías son magníficas y su moral es siempre pura; hay algunas suyas que después de ser recitadas en un aula, como modelo, pueden ser rezadas en el oratorio como oraciones. Como poeta es autor del *Cinque maggio*, traducido a todas las lenguas vivas y muertas, pues no hay poeta que no haya ensayado una traducción de esa oda. Se conocen 162 versiones en latín, griego, francés, inglés, español y otras lenguas, y hasta en dialectos. [...] Como novelista es admirable, y hay quien le llame el Cervantes italiano a causa de su primorosa novela *I promessi sposi*. Yo acababa de leer por cuarta vez esta obra, atravesando el lago de Como, teatro principal de los sucesos que narra, y eso avivaba mi curiosidad de conocer al intachable pintor de aquellos paisajes sin segundo ». La descrizione della visita al Manzoni presenta un interesse straordinario che peraltro esula da quest'esposizione, e al quale pertanto solo si accenna: nel colloquio con lo scrittore entra idealmente in scena Simón Bolívar, che nel suo passaggio per Milano — racconta il Manzoni — si era innamorato follemente di un'amica dell'autore dei *Promessi Sposi*, la quale ebbe la ... buona idea di non corrispondere al suo amore, giacché se così fosse avvenuto — commenta il Vergara y Vergara — Bolívar « habría vivido al lado de Manzoni, pero no habría sido cantado por Olmedo. Habría dado su nombre talvez a su hijo, pero no a una nación ». E il congedo del letterato colombiano dallo scrittore lombardo consiste in una riaffermazione categorica del valore assoluto dell'opera di quest'ultimo: « Mas volviendo al cantor de Napoleón, mil veces más glorioso que el héroe que canta, diré que nos dio su retrato, poniendo a la vuelta con su trémula mano y en letra

de forma antigua: *Alessandro Manzoni* [...] Y un año después, sobre la cumbre de los Andes, recuerdo con gusto el día en que oí el más glorioso nombre de mi Colombia [quello di Bolívar] en boca del más glorioso poeta de la Italia ».

La persistente stima colombiana per il Manzoni da quegli anni in poi è efficacemente esposta in sintesi nel ricordato saggio *En torno a Manzoni* del padre José J. Ortega Torres, sintesi che va dalla storia della presenza, nella cultura di quel Paese, della poesia « immortal » *Il cinque maggio* a quella dell'altrettanto « immortal » romanzo, nel quale l'autore fra l'altro — scrive questo critico — « supo ser patriota sin ser conspirador ni demagogo », applicando a se stesso in effetti l'incitamento che aveva messo sulle labbra di Carlo Imbonati: « Non ti far mai servo; [...] che plauda al vizio e la virtù derida ». E segue un'affermazione che è indubbiamente fra le più significative della fortuna del Manzoni in quel mondo: « A pesar de los diversos gustos y de los cambios de opiniones estéticas, todavía se lee en Colombia la novela del italiano. Sus personajes nos son familiares: don Abundio, el cardenal Borromeo, el Innominado, en quien se ha querido ver a Bernardino Visconti, el padre Cristóbal, don Rodrigo, los dos protagonistas Renzo y Lucía. Y hasta los tipos secundarios andan en todas las mentes: Perpetua, Inés, doña Práxedes, sor Gertrudis, en quien la crítica histórica ha reconocido a Virginia de Leyva, fray Félix y el *Azzeccagarbugli*, en quien están retratados nuestros *tinterillos*, y esas otras figuras menos importantes aún, como el hostelero de *La luna llena*: todos tienen un puesto en nuestra memoria, al lado de los personajes de Cervantes o de Pereda. Y algunos episodios una vez leídos no se han borrado de la memoria, como la insurección milanese, la peste, el paso del ejército imperial, el encuentro de don Abundio con los bravos, la escena de los desposorios... ».

È una rassegna di tutta l'opera manzoniana che anni prima, nel 1923, un altro letterato colombiano, José Joaquín Casas, aveva già fatto per suo conto in un discorso *Leyendo a Manzoni*²¹, attribuendo allo scrittore addirittura doti quasi ... tau-

²¹ È riprodotto alle pagine 526-534 dello stesso numero dell'« Anuario de la Academia Colombiana » che riferisce la visita di Vergara y Vergara al Manzoni.

maturgiche, di essergli stato di decisivo conforto psicologico in momenti difficili della vita, oltre che di insuperabile godimento estetico; il tutto espresso in certi momenti di un discorso fatto a mo' di colloquio immaginario col Manzoni, del quale dice fra l'altro: « Hallo en tu vida y en tus libros un tesoro de saludables enseñanzas ... innata rectitud ... entereza ... atmósfera de la altura, me parece subir una gran montaña ... amor a la verdad y al bien ... ».

Questi letterati, e altri di minore notorietà, appaiono inoltre al corrente della critica mondiale sul Manzoni, da quella immediata di un Goethe a quella dei loro contemporanei, attraverso il De Sanctis ecc.: e la loro è una conoscenza, prima ancora che della critica manzoniana, direttamente dell'opera del Manzoni, tenuta presente in tutte le più curiose sfumature, fino a quelle dei plagi più inaspettati e più abili effettuati anche nelle letterature di lingue iberiche, plagi su uno dei quali si richiama qui l'attenzione a mo' di esempio. Uno dei più noti poeti romantici peruviani, José Arnaldo Márquez (1832-1904), in occasione della morte di Lincoln scrisse (1865) un'ode *A Abraham Lincoln* che ha fatto la fama dell'autore (l'ode, abitualmente definita « ispirata », è continuamente riprodotta in libri e riviste). Solo recentemente ci si è resi conto che gli unici meriti di tale ode sono quelli di avere applicato a Lincoln non solo i concetti ma anche le espressioni che il Manzoni dedica a Napoleone nel *Cinque maggio* ²².

L'erudito e letterato a cui spetta il posto più importante nella storia della critica spagnola sul Manzoni (e si dice « spagnola » perché tale critico è la somma ideale delle caratteristiche catalane e castigliane, somma sulla quale non è qui il caso né

²² Ce lo riferisce Estuardo Núñez in *Las Letras de Italia en el Perú* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968) nel capitolo *Romanticismo e italianismo*, alle pagine 62-65, collazionando il testo delle due odi, con in aggiunta la precisazione di averlo appreso da Carlo Augusto Passara, « inquieto espíritu en quien el estudio y la práctica del derecho no han opacado una auténtica vocación humanística, y a quien debo expresar una admiración y gratitud por esta muestra de generosa colaboración ».

la necessità di intrattenerci) è il già ricordato Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), notoriamente il principe dell'erudizione del suo Paese, entrato di pieno diritto a far parte del novero degli autori della più acuta valutazione della grandezza del Manzoni fuori d'Italia, al di là di limiti di tempo e di spazio ²³. Il ritorno del Menéndez y Pelayo al Manzoni è continuo, in esposizioni lunghe e di sostanza e in accenni particolari e di passaggio, attraverso tutta la sua opera imponente ²⁴. L'interpretazione che il grande critico spagnolo dà del Manzoni, nella categorica affermazione di valori assoluti, artistici oltre che umani, da attribuirsi all'opera dello scrittore lombardo, potrebbe fare in un primo tempo pensare a un'ovvia conseguenza inevitabile dell'integralismo cattolico che è caratteristica peculiare — si sa — di quello studioso, nel quale comunque hanno trovato un raro equilibrio la creazione e la valutazione letteraria, l'erudizione e l'intuizione, la forza polemica e la prontezza di riconoscimento delle opinioni altrui: nello spirito di questa sua compiutezza tutta la sua immensa produzione appare sostanzialmente all'insegna della somma altrettanto rara di due

²³ La sua visione d'insieme, dell'eccezionale importanza del Manzoni, è idealmente preparata non più che parzialmente, nel tempo, dopo l'intuizione dei catalani e del Quintana di cui si è già detto, da alcuni dei più noti scrittori dei decenni che intercorrono fra quelli e Menéndez y Pelayo. Dell'anno stesso del giudizio riferito del Quintana, il 1834 (l'anno precedente era uscita la prima traduzione castigliana dei *Promessi Sposi*, di Félix Enciso Castrillón, mediocre), è la valutazione data da Antonio Alcalá Galiano nel Prologo a *El moro expósito* del Duque de Rivas, prologo considerato il primo manifesto del romanticismo spagnolo: « También Italia cuenta sus poetas románticos, entre los cuales descuella Manzoni, trágico y novelista insigne ». Nel 1837 Martínez de la Rosa colloca il Manzoni accanto allo Scott, peraltro ben più popolare in Spagna. Nel 1838 Amador de los Ríos (nella sua rivista « El Cisne ») richiama l'attenzione sul romanzo, sulle tragedie, ma in primo luogo sul *Cinque Maggio*. In questa atmosfera si trovano in sostanza anche gli altri, con però un'evidente differenza da tutti da parte di Pedro Antonio de Alarcón. Visitando l'Italia negli anni 1860 e 1861, Alarcón, giunto a Milano, a proposito del Duomo ricorda il momento in cui Renzo scopre « quella gran macchina », con questa precisazione: « Imperdonable fuera que no hubiésemos leído la gran novela del siglo actual, la obra inmortal de Manzoni », giudizio che, espresso nel volume *De Madrid a Nápoles*, sarà confermato 24 anni dopo, nella *Historia de mis libros*.

²⁴ L'edizione nazionale dei suoi scritti, realizzata fra il 1940 e il 1959 dal C.S.I.C. di Madrid, consta di 62 volumi di circa 450 pagine l'uno.

elementi non facilmente e non spesso conviventi: la difesa delle proprie convinzioni e la larghezza di orizzonti.

L'atteggiamento di Menéndez y Pelayo nei riguardi dell'opera manzoniana è una delle prove di queste caratteristiche della sua personalità, e si inserisce a sua volta in quello che lo studioso manifesta nei riguardi del complesso della letteratura italiana. Ne è il documento forse più suggestivo la sua ammirazione per il Foscolo, che lo spinge a dare una traduzione completa dei *Sepolcri*, fino a suscitare una comprensibile sorpresa in letterati suoi contemporanei, come appare in un'interessante lettera del marchese di Valmar a Juan Valera, in cui, a proposito della scelta del Foscolo — e di altri poeti che il marchese di Valmar definisce « pagani » — anziché di scrittori e poeti più consoni alle idee del Menéndez y Pelayo, fra i quali il Manzoni, si scrive fra l'altro: « !Como! Menéndez, que, con todo el brioso fervor de los polemistas antiguos, está siempre apercebido a romper lanzas con cualquiera que osa siquiera mirar de reojo las cosas santas de la religión y de la moral..., quiere presentar una muestra de poesía moderna italiana, y en vez de acudir a los hermosos himnos y cantos líricos de Mamiani, de Borghi, de Manzoni, u otros semejantes, traduce *Los Sepulcros* de Hugo Fóscolo, uno de los tres ilustres poetas italianos absolutamente contagiados de los rencores políticos de la Revolución Francesa... Fóscolo no cree en el cielo, y no le queda más religión en sus versos que la frase acerada de la ira impía y la vehemencia del odio político... Pero ¿quién, si conoce las circunstancias morales e intelectuales de Menéndez, no ha de absolverle por completo? La predilección pagana es evidente, pero no hay que ver en ella ni sombra siquiera de impiedad, de impureza, de escepticismo, ni de audacia. Es simplemente la predilección literaria del estudiante entusiasmado, del mozo heleenista, que bebió el sentimiento de lo bello en las más nobles y mágicas fuentes estéticas que ofrece la historia del mundo »²⁵.

²⁵ Questa lettera è riprodotta nella ricordata edizione nazionale di Madrid, nel Prologo al primo dei due tomi delle *Poesías*: me ne sono servito in parte anche in un precedente mio lavoro, *Menéndez Pelayo, crítico y traductor de la poesía italiana del siglo XIX* (in «Revista de Literatura», Madrid 1957, fascic.

Anche prendendosi nota che la traduzione dei *Sepolcri* è appunto di un Menéndez y Pelayo giovane (è del 1875, quando egli è diciannovenne), va detto che tale aspirazione alla poesia come espressione del vero, che fa apparire già allora il Foscolo grande poeta al « cattolico » Menéndez y Pelayo, avrebbe persistito nello studioso, assumendo pertanto un valore ancora più specifico l'atteggiamento di lui nei riguardi del Manzoni, preso in considerazione nei molteplici aspetti della sua opera, di prosa, di poesia, di teorico della letteratura e della storia. Se ne espongono qui i tratti fondamentali.

Il nome del Manzoni assume per il Menéndez y Pelayo un'importanza fondamentale nel discorso di ingresso (1883) alla Reale Accademia della Storia (*La historia considerada como obra artística*)²⁶ e in quello di risposta al discorso di ingresso (1895), nella stessa Accademia, del marchese di Pidal (*El drama histórico*)²⁷, a proposito del tormentoso problema dei rapporti fra storia e poesia. Esponendo la propria convinzione che la forza dei poeti drammatici « ha estado en razón directa de la penetración de su genio propio con el alma de la tradición », si serve del Manzoni sia per sostenere tale convinzione (del Manzoni « prima maniera », direi per intenderci) sia per appellarsi a un simbolo della convinzione opposta (del Manzoni « seconda maniera »): « contra [quanto ha detto sopra] se levanta una objeción poderosa que nadie ha esforzado tan hábilmente como el gran Manzoni, de quien es sabido que cambió de parecer en este punto después de escribir su *Carta* famosa sobre las unidades dramáticas, donde resueltamente había defendido la doctrina contraria, que es, a nuestro entender, la verdadera. Pero no puede negarse que son sutiles, o más bien profundas, las razones que aduce Manzoni para este cambio de opinión suya y que tocan a algo muy sustancial en la teoría artística »²⁸.

21-22, pp. 78-101), del quale mi valgo in modo particolare in questa parte della mia esposizione.

²⁶ È riprodotta in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VII, alle pagine 3-30.

²⁷ Ivi, alle pagine 31-45.

²⁸ Dal saggio sopra citato *El drama histórico*, alla pagina 35.

La familiarità del Menéndez y Pelayo con le idee manzoniane al riguardo era già stata rivelata anni prima (nel 1877) nelle *Cartas* da lui scritte a José María de Pereda dall'Italia, soprattutto nella quinta e ultima di esse (del 13 maggio di quell'anno, da Venezia e da Milano, che reca il titolo significativo di *Letras y literatos italianos*), dove appare un quadro rapido ma completo e molto colorito dell'opera del « grande y simpático escritor », dai « poemitos » « al modo clásico » al romanzo: opera che gli appare evolversi verso la perfetta concordia propostasi fra ideali estetici e ideali etici, e che stavolta fa esprimere al Menéndez y Pelayo, fra le altre, una considerazione di tanto passibile di discussione di quanto interessante. Egli trova infatti *Il Cinque Maggio*, « por otros títulos admirable », inferiore agli *Inni sacri*, attribuendo evidentemente tale inferiorità al fatto che al Manzoni risulterebbe non naturale l'apoteosi del diritto della forza, cioè di Napoleone, di contro ai motivi religiosi degli *Inni sacri* (si può infatti facilmente osservare che stavolta allo studioso è sfuggito l'effettivo significato del *Cinque Maggio*, nell'intenzione manzoniana di sottolineare la pochezza e la provvisorietà delle cose umane, anche nella loro massima espressione, al cospetto dell'eterno). Per quanto poi riguarda gli *Inni sacri*, sempre nella *Carta V* si addita nel loro autore colui che con essi « se puso a la cabeza de los líricos cristianos de nuestro siglo, mostrando en insuperables ejemplares, donde la sobriedad compite con la unción piadosa y con la grandeza, de qué suerte pueden tratarse sin vanos adornos ni falsas retóricas, en pleno siglo de incredulidad, los altos misterios de nuestra religión santísima. El himno de *Pentecostés* y el de la *Pasión* superan en mucho a las dos composiciones de asunto no sagrado que en la colección *manzoniana* encontramos. Sé que no es esta la opinión común, pero la opinión común me parece poco fundada »²⁹. Quella che appare al Menéndez y Pelayo la fusione perfetta di etica e di estetica degli *Inni sacri*, in particolar modo in quello della *Pentecoste*, lo fa tornare altre volte sul-

²⁹ La *Carta V* è alle pagine 341-353 del tomo V degli *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* dell'edizione del C.S.I.C. (1942): la citazione è alla pagina 347.

l'argomento, come nello studio su *Don Gaspar Núñez de Arce* di cinque anni dopo³⁰.

Al cospetto dei *Promessi Sposi* il Menéndez y Pelayo appare nell'atteggiamento di un lettore di tanto appassionato di quanto intelligente: vien fatto di dire che proprio perché gli sfuggono certe sfumature dell'eccezionalità dei valori del romanzo (ciò che fa ripensare alla nota difficoltà di critici non italiani a coglierla) riceve piena luce, per contrasto, la sostanza della sua intuizione e comprensione di tale eccezionalità. Ancora nella *Carta V* dall'Italia, dopo di aver attribuito al Manzoni « no gran vocación para el teatro » ma una tale audacia, nel rompere le unità di luogo e di tempo, da sentirsene poi « arrepentido y pesaroso » (e ne definisce « admirable » la *Lettera allo Chauvet*³¹), dicendo dei tre cori che « vivirán eternamente », mette *I Promessi Sposi* fra i libri « que hablan al corazón y al entendimiento »³². E a proposito del romanzo, nella storia della critica non solo spagnola ma mondiale intorno al romanzo storico del romanticismo, è fondamentale il confronto che il Menéndez y Pelayo fa — tutte le volte che ne ha occasione — coi romanzi di quel Walter Scott che la suddetta critica ha notoriamente indicato sempre come modello principale e spesso esclusivo per tutte le opere, a cominciare da quelle spagnole.

Sono documenti di ciò in primo luogo le molte pagine degli *Estudios* menzionati che si riferiscono al dibattito problema, dal lungo saggio sullo scrittore compatriota e contemporaneo *Don Amós de Escalante* (tomo VI, pp. 269-324) a quello sull'altro illustre erudito *El doctor D. Manuel Milá y Fontanals* (t. V, pp. 133-175), saggi entrambi dei primi anni del Novecento. Nel primo di essi, accostando Escalante a Scott e a Manzoni (dei quali due ultimi definisce Escalante uno fra i più abili discepoli spagnoli), si serve dell'occasione per ripetere che il Manzoni ha effettuato il connubio fra storia e arte « con suma con-

³⁰ Questo saggio è al tomo IV degli *Estudios* sopra menzionati, alle pagine 331-360: il ritorno sul tema manzoniano è alle pagine 335-336.

³¹ Definita « famosa » nella *Historia de las ideas estéticas* (t. II, p. 311) oltre che nel passo già riportato di *El drama histórico*, e « célebre » in *El doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, di cui si dirà fra poco.

³² *Estudios...*, t. V, p. 348.

ciencia para restaurar aquella Lombardía semiespañola del siglo XVII»³³; nel secondo, dopo di aver sottolineato che Milá y Fontanals, pure ammirando lo Scott, vede in lui «con claridad todo lo que hay de endeble, superficial y transitorio en el arte más extenso que intenso de Walter Scott, y que priva a la mayor parte de sus obras del inmortal prestigio que circunda los monumentos clásicos de todas las literaturas», dà la pagina più acuta e completa, fra le sue molte, sui *Promessi Sposi*, una delle pagine palesemente più comprensive e di più ampi orizzonti della critica straniera non solo del suo tempo: «Pero Milá tuvo la suerte de conocer al mismo tiempo que las innumerables narraciones de Walter Scott, la novela única e imperecedera de Manzoni, que le reveló un mundo poético superior, en medio de su humilde austeridad y voluntario alejamiento de toda quimera engañosa. El realismo de Manzoni, que sería más amargo que benévolo si no estuviese penetrado donde quiera de piedad y resignación; aquella ironía alta y trascendental que, dominando el espectáculo de la vida, nos hace entrever su ley; la simpatía hondamente evangélica por los menesterosos y los humildes; la compenetración admirable del caso doméstico y vulgarísimo con la trama entera de la vida social; el espíritu de práctico y positivo cristianismo que en todo el libro rebosa, eran y son el mejor antídoto que puede encontrarse contra aquellas dolencias del sentimiento y de la fantasía de que Milá había emprendido purificar tan rígidamente su alma, contra aquellos fantasmas que a un tiempo amaba y temía como perturbadores de su reposo». Al qual giudizio sul romanzo aggiunge quello complessivo sull'opera, in quanto tenuta, questa, debitamente e intelligentemente in considerazione da Milá y Fontanals: «No sólo *I Promessi Sposi*, sino las poesías históricas y las tragedias, y la *Moral Católica* y todas las prosas históricas, literarias y doctrinales del gran milanés, que es, no sólo el más excelso artista íntegramente cristiano de la última centuria, sino un pensador de los más ingeniosos y sutiles, fueron asiduamente frecuentados por Milá, que basó en la célebre *Carta sobre las unidades dramáticas* una parte de su propia poética»³⁴.

³³ *Estudios...*, t. VI, p. 314.

³⁴ *Estudios...*, V, p. 150.

Accanto al Manzoni dei cori del teatro, della lirica, della narrativa, delle teorie sulla storia, eccelle dunque —secondo Menéndez y Pelayo —anche il Manzoni delle teorie sul teatro: ancora nelle pagine su Amós de Escalante, riportando il discorso sulla *Lettere allo Chauvet* (che una volta di più definisce «admirable») «de aquel sutil pensador y gran poeta» che è il Manzoni, per restrittive che gli appaiano le teorie del Manzoni «seconda maniera», la realtà è che «la humanidad continua recreándose con este género híbrido [cioè il romanzo storico], y en la cúspide de él coloca precisamente un libro de Manzoni»³⁵. Appare poi evidente che l'autore dei *Promessi Sposi* suscita in questo studioso una simpatia naturale e calda per l'uomo non inferiore all'ammirazione per lo scrittore: al Manzoni egli ricorre spesso quando si occupa di autori connazionali che gli sono particolarmente vicini, gli spesso menzionati José María Quadrado e Manuel Milá y Fontanals in primo luogo, discorrendo della nobiltà d'animo dei quali il pensiero del Menéndez y Pelayo si rifà al Manzoni³⁶; così come va a ricercare, nella contemporanea produzione narrativa nazionale, riflessi o almeno analogie col romanzo manzoniano, dall'insieme dell'*Ave maris stella* di Escalante al personaggio del padre Agustino di *Sotileza* di Pereda.

In conclusione va detto che spetta al Menéndez y Pelayo, se non proprio il mutamento sostanziale della valutazione del Manzoni tanto del romanzo quanto della lirica (e per lirica si può in sostanza intendere anche il teatro), il contributo che la rende categoricamente esplicita e definitiva nel mondo delle lingue iberiche. La visione della felice contraddizione manzoniana fra *I Promessi Sposi* e il Discorso *Del romanzo storico* a proposito del rapporto fra storia e creazione letteraria³⁷;

³⁵ *Estudios...*, t. VI, p. 313.

³⁶ Parlando della «rara excelencia de su alma» a proposito del Quadrado, aggiunge che «mucho se parecía a él mi difunto maestro don Manuel Milá y Fontanals», continuando poi con l'affermazione: «tengo para mí que Alejandro Manzoni debía de parecerse no poco en su vida y costumbres y en el temple de su alma al uno y al otro» (*Estudios...*, t. V, p. 196). Alle pagine del Quadrado sul Manzoni Menéndez y Pelayo si riferisce con alti elogi (ivi, p. 227).

³⁷ Il discorso *Del romanzo storico* entra spesso nei giudizi del Menéndez y

l'affermata inferiorità della scuola dello Scott nei confronti del Manzoni a causa della genericità delle presentazioni storiche, paesaggistiche, psicologiche di essa; l'impressione dell'interesse per il Manzoni piuttosto che per lo Scott da parte dei più felici narratori spagnoli dell'analoga esperienza letteraria romantica, da Gil y Carrasco a Escalante; la stima senza veli che, ripetuta in sintesi nelle pagine su Milá y Fontanals del 1908 e presente sino all'ultimo nell'attività anche successiva, sarebbe stata ancora una volta sottolineata con l'intenzione — poi non potuta realizzare — di dedicare al « primero de los líricos cristianos de nuestro siglo » uno studio « menos indigno de su grandeza »³⁸, sono gli elementi che Menéndez y Pelayo trasmette alla critica successiva iberica e iberoamericana.

Degli altri grandi spagnoli del passaggio fra l'Ottocento e il Novecento quello che manifesta l'attenzione più degna di nota per il Manzoni è il narratore principe dell'esperienza realista e costumbrista Juan Valera (1828-1905), l'abile interprete di un atteggiamento fra il liberale e il cattolico. Il Valera, pur non cogliendo la grandezza del Manzoni con l'apertura mentale di Menéndez y Pelayo, ce ne presenta quelle che gli appaiono caratteristiche tali da doversi tener presenti e citare (per la prosa e per la poesia) nel gioco complesso della grande letteratura italiana dell'Ottocento, anche se con un errore di prospettiva nel valutare la narrativa italiana d'ispirazione cattolica, nella quale appare infatti anteporre al Manzoni il Fogazzaro: quel Fogazzaro di *Il Santo* che viene messo all'Indice tredici giorni prima della morte del Valera; quel Fogazzaro per il quale il Manzoni insieme a Schiller e a Victor Hugo sarebbe stato — secondo il Valera — una specie di Giovanni Battista precursore³⁹.

Pelayo, che fra consensi e dissensi alle opinioni del Manzoni lo dice comunque scritto « con su ingenio y sagacidad acostumbrados » (in *Ave maris stella*, in *Varia*, II, p. 59).

³⁸ Non rientra in questa esposizione sulla critica il soffermarsi sulle ripetute esplicite affermazioni di stima per il Manzoni in quanto scrittore « cattolico », come quelle a proposito del trattato *Della morale cattolica*, al quale il Menéndez y Pelayo attribuisce il merito di « refutar admirablemente las preocupaciones calvinistas » (in *Historia de las ideas estéticas en España*, V, pp. 300-301).

³⁹ Lo riferisce il Macrí nel suo libro citato (p. 55, n. 16), riprendendolo dal

Gli uomini, in Spagna, delle generazioni successive a quella di Menéndez y Pelayo e di Valera, sono in sostanza lontani dal cogliere le caratteristiche di *unicum* della personalità manzoniana. È conseguenza di motivi vari, di tradizioni nazionali, di un realismo letterario lontano da quello italiano, di un ritorno a un interesse particolare per la Francia, di una precedenza cronologica nell'esperienza modernista, di atteggiamenti personali spinti magari fino al paradosso, di singole chiusure al cattolicesimo. Sono atteggiamenti che si trovano documentati nei più grandi scrittori della generazione del '98, da Pío Baroja (1872-1956) che si annoia alla lettura dei *Promessi Sposi*⁴⁰, a Miguel de Unamuno (1864-1936), che vedendo nel Carducci un erede della natura sdegnosa e forte di Dante quasi per inevitabile contrasto si mette in posizione di distaccato riserbo nei riguardi del Manzoni o, per essere più esatti, del « manzonismo » (proprio come il Carducci)⁴¹. E nel vortice di esperienze cul-

Menéndez Pelayo y la cultura italiana (in AA. VV., *Menéndez Pelayo*, Santander 1954) di Ruggero Palmieri.

⁴⁰ Nel prologo a *Ciudades de Italia* (1909) Baroja scrive fra l'altro: « *I Promessi* [sic] *Sposi*, de Manzoni, no lo pude concluir. Mi padre lo leía con gusto en italiano; yo lo leí en la traducción española de Juan Nicasio Gallego, y me pareció que estaba muy bien, que había descripciones buenas, que los tipos estaban vistos, pero me aburría ». Ci si potrebbe sorprendere della contraddizione fra la reazione positiva alla lettura del romanzo e la noia che esso gli provoca, se non si sapesse bene che Baroja era tipo da annoiarsi in ben altre circostanze, e non solo nei riguardi dell'Italia.

⁴¹ Nelle molte pagine in cui Unamuno parla o accenna all'Italia e alla sua letteratura il nome del Manzoni compare — salvo errore — non più che due volte, con rispetto sì ma, in un modo o nell'altro, con una valutazione sostanzialmente o cronologicamente limitativa. La prima è nell'articolo *A propósito de Josué Carducci* (apparso nel quotidiano « La Nación » di Buenos Aires in occasione della morte del poeta — nel numero del 26 marzo 1907 — e riprodotto alle pagine 890-899 del t. IV dell'edizione madrileña delle *Obras completas*, 1958), dove si dice fra l'altro: « Carducci, desdenoso y fuerte como el Dante, despreciaba la blandenguería romántica que dominaba el ambiente espiritual cuando su alma empezó a respirar. No podía resistir al manzonismo, aunque siempre respetó la noble figura de Manzoni. Y como el cristianismo se le aparecía en torno bajo la investidura católica manzoniana, se revolvió contra el cristianismo también. De aquí su paganismo ». La seconda è nelle affermazioni riferite da Manuel García Blanco (in *Temas de Unamuno*, Madrid 1965, p. 415), del 1934, nelle quali lo scrittore ricorda il Manzoni come « el gran poeta y nove-

turali, religiose, politiche svariatissime pertanto non sorprendono prese di posizione anche nettamente contrastanti fra loro, o comunque inficcate da integralismi non rari nel temperamento spagnolo, da quelli religiosi a quelli nazionalistici.

Ne è documento particolarmente significativo l'iniziativa presa pochi anni or sono da una casa editrice madrilenica, l'Editorial Apostolado de la Prensa, a proposito di una riedizione di una delle prime traduzioni dei *Promessi Sposi*, quella di Gabino Tejado del 1859⁴². Nelle *Cuatro palabras del traductor* il Tejado, un letterato noto al suo tempo, pur ponendosi in una posizione di riserbo al cospetto del Manzoni dal punto di vista storico, ne aveva sottolineato le caratteristiche letterarie e religiose; nella riedizione recente quelle «cuatro palabras» sono sostituite da una *Advertencia preliminar* che deplora il Manzoni non si saprebbe dire se più per l'atteggiamento «storico» nei riguardi della Spagna o per quello... irrispettoso della religione: duplice deplorazione nello spirito della quale la casa editrice, intendendo «no hacerse eco de fobias antiespañolas», ha da una parte «revisado escrupulosamente cuanto a este punto se refiere»⁴³, dall'altra ha sostanzialmente eliminato il personaggio della monaca di Monza a causa del suo «carácter monstruoso», rammaricandosi di non poter fare altrettanto col «ridículo personaje» di don Abbondio perché troppo impigliato nella vicenda...

Può sorprendere l'atteggiamento, nei riguardi del Manzoni in genere e dei *Promessi Sposi* in specie, di un poeta spagnolo di oggi di ispirazione esplicitamente cattolica, José María Valverde (n. 1926), vissuto a lungo a Roma quale lettore di spa-

lista italiano que tanto me recreó en mi mocedad» e dice, del *Cinque maggio*, che «me la sabía de memoria toda ella antaño, aun hoy a trechos».

⁴² La riedizione non reca la data.

⁴³ Grazie a questa revisione, secondo tale editore, «el interesante relato [del romanzo] corre más desembarazado de bagaje erudito y de citas históricas, lunares que afeaban la preciosa novela *I promessi sposi*». Alla revisione si era giunti con affermazioni di questo genere: «Para nosotros, los españoles, tiene otro defecto la fábula de Manzoni. El inspirado cantor de la independencia de Italia rezuma por todos sus poros odio a los que él considera tiranos de su patria, y resulta que entre esos tiranos figuramos los españoles, que por aquellas calendas gobernábamos el Milanesado, teatro principal de la novela».

gnolo all'Università negli anni Cinquanta: un atteggiamento categoricamente, e doppiamente, negativo sia agli effetti letterari che a quelli storici (anche se in modo contraddittorio a quest'ultimo proposito). Nelle due pagine che il Valverde dedica al Manzoni in un capitolo su *El romanticismo italiano* apparso nel terzo volume di una *Historia de la literatura universal* da lui curata insieme a Martín de Riquer⁴⁴, dopo di avere affermato che «la poesía de Manzoni no es la parte de su obra que mejor puede aspirar a valor universal: sus *Himnos sacros* interesan por la síntesis de cristianismo y espíritu de su tiempo, pero conservan el sonido duro y el lenguaje abstracto de la poesía italiana del siglo XVIII», di aver definito «más ocasionales» sus poesías patrióticas, come *Marzo 1821*, o *El 5 de Mayo* e di aver sottolineato la «escrupulosa documentación» delle tragedie— i cui cori «figuran entre la principal poesía manzoniana»—, passa a parlare del romanzo. Non può fare a meno, al riguardo, di richiamare l'attenzione sull'importanza che esso ha per gli italiani, importanza che si potrebbe anche attribuire, secondo lui, al fatto che lo si è preso come «primer libro nacional» nell'atmosfera del Risorgimento, e che «por la continua presencia de este libro en la vida de todo italiano culto, ha llegado un momento en que, en los escritores actuales, ha cobrado un valor supletorio de literatura vivida, a parte del suyo intrínseco». E da qui parte il giudizio negativo del Valverde: riconosciuto al romanzo un «admirable rigor histórico» (con peraltro la limitazione che «sólo es de lamentar que el autor se extienda tanto en explicar los andamiajes eruditos de su labor de investigación previa»), trova però che «lo que hoy deja envejecida esta novela es la ceremoniosidad de la expresión, aburrida a fuerza de bien compuesta, en que los personajes están nebulosamente entrevistados a través de la correcta oratoria de Manzoni, pero no presentados directamente, sombras de sombras... Es un mundo fidedigno y plausible en su sentido: el bueno es bueno, el malo es malo, y el tembloroso no deja de temblar un instante. Pero no se nos impone inevitablemente, como realidad independiente, por encima de nuestras simpatías o antipatías. Es una novela que no

⁴⁴ Barcelona, 1959. La citazione è alle pagine 98-99.

sale del papel: la recordamos como un libro, no como una aventura nuestra ».

Il caso di Valverde, buon letterato e critico, oltre che poeta, del nostro tempo, può essere additato come un ennesimo momento della difficoltà di lettori non italiani a cogliere la singolarità del Manzoni, anche al di là dei fattori di una specifica perplessità da parte di spagnoli, che comunque saltano all'occhio anche a proposito di questo nostro contemporaneo, quando si pensi, per esempio, che la « cerimoniosità » da lui attribuita al Manzoni come difetto si può bene interpretare proprio come la voluta presentazione, da parte dello scrittore, di quello che gli appare essere il mondo spagnolo del Seicento.

E pur nella minore attenzione recente del mondo spagnolo per il Manzoni ci sono interpretazioni, della sua opera, più ampie e più serene di quella del Valverde. In occasione del centenario della prima edizione del romanzo era intervenuto un letterato che occupò un posto importante anche come politico e storico nella vita spagnola, Niceto Alcalá Zamora (1877-1948)⁴⁵, con un saggio su *Aspectos sociales y jurídicos de « I Promessi Sposi »* (1926). Pur nell'evidente convincimento di poter gettare sulla nobiltà cittadina milanese del Seicento responsabilità che il Manzoni getta invece sui governatori spagnoli; pur nell'altrettanto evidente finalità di attenuare il senso religioso del romanzo; ed essendo portato dalla propria personalità a interpretare un'opera d'arte come esempio per la prassi (nel caso specifico dei *Promessi Sposi* per la prassi giuridica), l'Alcalá Zamora finisce per chiudere il proprio saggio con un'affermazione di esplicito carattere estetico: « Esas verdades sencillas, que se nos muestran como descubrimientos morales y jurídicos, supo expresarlas con belleza perenne uno de los pocos escritores que duran »⁴⁶.

⁴⁵ Ha richiamato l'attenzione sull'Alcalá Zamora il Macrí, nel suo libro menzionato, con la precisazione di averne avuto notizia da Alessandro Martingano.

⁴⁶ E per quanto riguarda scrittori palesemente ispirati a una concezione cattolica, in quel periodo, uno ne va senz'altro segnalato, il quale, significativamente, è catalano, quasi a riprendere la tradizione ottocentesca della « comprensione » catalana del Manzoni. Si tratta di Eugenio d'Ors, che nel *Nuevo glosario*,

E un letterato dei nostri giorni, narratore, docente di italianistica, critico, Antonio Prieto (n. 1930), si è andato occupando con ripetuta efficacia del Manzoni, sia con lavori che lo riguardano direttamente, sia indirettamente in lavori sulla letteratura spagnola, dalle pagine dedicate all'autore dei *Promessi Sposi* in *Maestros italianos. II. U. Foscolo, A. Manzoni, G. Leopardi. Introducción, estudio y notas de ...* (Barcelona 1965, 2a ed. 1971)⁴⁷ all'introduzione al romanzo *El señor de Bembibre* di Enrique Gil y Carrasco: introduzione che ha per titolo *La novela como símbolo romántico* (Madrid 1974)⁴⁸. Nel valutare il Manzoni al Prieto non fa velo il fatto di sentirsi lontano dallo spirito cattolico: il suo giudizio è informato e obiettivo, a proposito sia della validità dell'opera manzoniana sia delle difficoltà da essa incontrate in Spagna. Convincenti sono i fattori che egli adduce a chiarimento della constatata maggiore disposizione a capire il Manzoni in Catalogna piuttosto che in Castiglia, grazie al senso più spiccato di « realismo storico » della prima di quelle regioni e a causa del peso del romanzo realista e costumbrista trionfante nella seconda. Per lui la grandezza del Manzoni sta nella singolare sua capacità di *comunicare* agli altri il proprio io, « lo que es él, lo que él contiene »: in altre parole, nella capacità di trasformare in arte una carica umana della quale, per essere quella di un « convertito », si potrebbero comprendere anche certi possibili eccessi (e il Prieto non risparmia interventi espliciti di dissenso da certa critica italiana ai *Promessi Sposi*, del tipo di quella di Moravia). Pronto a muovere qualche riserva all'atteggiamento del Manzoni nei riguardi della dominazione spagnola, questo critico però attenua tali riserve in un'interpretazione ad ampio respiro, nell'attribuire cioè allo scrittore avversione a qualsiasi presenza straniera in Italia (una

nel 1924, sostiene la realtà di una « vuelta a Manzoni », e afferma che « Manzoni es más nuevo, más contemporáneo nuestro que Proust » (t. II, p. 221 dell'edizione Aguilar dell'op. cit.).

⁴⁷ Il titolo completo del saggio è: *La piedad creadora de Manzoni*. È alle pagine 397-497.

⁴⁸ Questo saggio è stato riprodotto, rifuso in parte, in *El período romántico cercando al « Señor de Bembibre »*, alle pagine 111-150 di una raccolta di *Estudios de literatura europea*, Madrid 1975.

critica alla « nuora » Spagna perché intenda la « suocera » Austria, insomma); così come nel saggio su Gil y Carrasco, nell'ammettere la presenza dello Scott nei narratori romantici spagnoli, attribuisce però al Manzoni un'influenza ben più specifica nella loro produzione migliore.

Nello spirito di questa serena sintesi del Prieto agli effetti sia letterari che storici possono collocarsi prese di posizione episodiche della critica spagnola dei nostri anni, come quella di uno degli ultimi traduttori dei *Promessi Sposi* (1945), Antonio G. Gavaldá: questo letterato, nel sottolineare la scelta « popolare » del Manzoni e la presentazione « realista » che egli fa del mondo che riproduce, non si perita di definire l'Italia, presentata dallo scrittore come « spagnola », « fragmentada y ocupada por el extranjero, con sus bravucones y señores feudales, dueños de vidas y honras »; ponendo il romanzo, con ingenua e pur simpatica definizione, « entre las doce mejores novelas que se han escrito en el mundo ».

La *Nota sobre Manzoni* premessa a una traduzione portoghese recente (uscita a Lisbona senza data, ma degli ultimi anni) dei *Promessi Sposi*, di José Dentinho, coglie come spunto di partenza, per parlare dello scrittore, un motivo sul quale comunemente non ci si ferma; la sua familiarità col mondo classico, e il suo merito di « lhe ter dado continuidade e actualização, ao ponto de se transformar no primeiro foco de cultura europeia ». E la valutazione della personalità del Manzoni, pur nella sua riduzione ai minimi termini di esposizione, obbedisce a un elementare giudizio volonteroso, sulla sostanza cristiana che ne ispira l'opera, su di un Manzoni nel cui romanzo « revelase a mansidão da alma cristã, assim como se revelam as superiores qualidades de artista que o tornam justamente o chefe da Escola Romântica, em Itália »; con l'aggiunta che l'autore di *Il trionfo della libertà* è però anche « o democrata, o patriota, o defensor do povo oprimido, um dos grandes cooperadores do movimento que promoveu a libertação e a unificação da Itália, um dos construtores da pátria italiana ».

In questi ultimi decenni l'attenzione per il Manzoni nel mondo di lingua portoghese si è almeno quantitativamente spostata dal Portogallo al Brasile. È apparsa una mezza dozzina

di traduzioni del romanzo in pochi anni, una delle quali, di Marina Guasparri, del 1944, è giunta a dare una quarta edizione « popolare » di circa centomila copie di tiratura: queste iniziative di offrire al pubblico brasiliano la possibilità di leggere *I Promessi Sposi*, pur nell'assenza di esplicite finalità critiche, ne possono costituire pur sempre uno stimolo indiretto. Intanto studiosi e docenti universitari, spesso di origine italiana, hanno scritto e scrivono del Manzoni su riviste e giornali, da Angelo Ricci (scomparso tragicamente nell'estate del 1977) che nel « Jornal do Dia » di Porto Alegre sottolinea (25 dicembre 1948) l'equilibrio fra *Religião e arte na obra de Alessandro Manzoni*, ad Alfredo Bosi (autore fra l'altro di una stimata *História da literatura brasileira*), che nel supplemento letterario del noto quotidiano « O Estado de São Paulo » definisce (15 agosto 1961) *I Promessi Sposi* « o romance da Providência », e soprattutto a Giulio Leoni (morto nel 1974), che in una trimestrale « Rassegna Brasiliana di Studi Italiani » anch'essa di San Paolo ha pubblicato molti saggi, anche lunghi e non solo informativi, suoi e di altri, sia sulla personalità del Manzoni sia sui rapporti di lui con altri grandi italiani — dal Rosmini al Verdi — sia ancora sulla sua influenza su poeti brasiliani.

Non è ovviamente il caso di indugiare sulle considerazioni riguardanti il Manzoni nei manuali iberici e iberoamericani di storie di letterature, l'italiana o quelle dei rispettivi Paesi o le « universali », dove è facile incontrarsi con le consuete espressioni categoriche sullo scrittore: se ne segnala non più che quella del letterato colombiano Nicolás Bayona Posada che in un *Panorama de la literatura universal*, che da tempo fa testo nel mondo ispanoamericano, a coronamento di un elogio d'assieme assoluto sull'opera manzoniana ne distacca *Il Cinque Maggio*⁴⁹. Ma appare opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che sono pure sottoposti a esame, in uno o l'altro di quei Paesi, aspetti specifici di essa opera, o di sue traduzioni.

⁴⁹ Scrive il suddetto studioso: « Se destaca [*Il Cinque Maggio*] con caracteres de obra única, considerada por críticos de nota como la mejor poesía lírica que se escribió durante el siglo XIX, sin lugar a duda, el siglo de la lírica... Es una de aquellas poesías que por su fondo y por su forma no pueden olvidarse una vez conocidas » (alle pagine 191-192 dell'ottava edizione, 1952).

È degna di nota al riguardo la raccolta argentina già qui segnalata di AA. VV., *Alessandro Manzoni — Estudios en el centenario de su muerte 1873-1973* (La Plata, Universidad Nacional, 1973). Accanto a lavori di studiosi italiani vi si pubblicano sei saggi di autori locali (di uno dei quali, di Alma Novella Marani, si è già detto), il cui complesso è palesemente inteso, nella varietà degli argomenti trattati⁵⁰, a sottolineare che « cuando la perspectiva [degli anniversari] es ancha y consiente abarcar vastos paisajes, suelen estimular a medir la real estatura de un poeta, a probar el valor emotivo y la fuerza vital de su mensaje, a verificar la resistencia de sus concepciones, a comprender sus anticipos de futuro ... El centenario ha inducido a todos a considerarlo [el nombre de Manzoni] otra vez; y el resultado ha sido percibir la noble dureza del metal de su creación, en neto contraste con la caducidad de tantos éxitos. La 'grandeza' de Manzoni ha reaparecido intacta, y aun mejor perfilada, más convincente en su sugestiva complejidad, precisamente porque se ha llegado a entenderla a través de la frecuentación de los 'menores'. No se trata de un aumento en la dimensión, sino del claro persistir y renovarse de una presencia, que en manera abierta o subterránea ha ejercitado influjos capitales en el destino de la poesía sucesiva ». In queste considerazioni e affermazioni fatte dalla coordinatrice del volume, Alma Novella Marani, nella *Advertencia* que lo apre, c'è anche il chiaro auspicio che gli studi sul Manzoni proseguano dovunque come lo scrittore si merita. E la segnalazione di questo volume, mentre intende essere un punto di arrivo di questo « excursus », vuol rappresentare allo stesso tempo il riconoscimento di un promettente risveglio degli studi manzoniani anche nel mondo di lingue iberiche.

Giuseppe Carlo Rossi

⁵⁰ Essi sono: *Síntesis cronológica de la vida y obra de Alessandro Manzoni*, di María Julia Gneco de Ortale; *Alessandro Manzoni trágico y las tres conversiones*, di Raúl H. Castagnino; *Manzoni, ¿resignado o rebelde?*, di María Elena Chiapasco; *Los «Inni Sacri» en la lírica manzoniana*, di Hugo F. Bauza; *Sobre la fortuna de Manzoni en el Río de la Plata*, di Alma Novella Marani; *Una versión española de «I Promessi Sposi»*, di Roxana Gardes de Fernández.

ECHI DELLA RIVOLTA AGRARIA ROMENA DEL 1907 NELLA STAMPA ITALIANA

Il 21 febbraio 1907 i contadini del piccolo villaggio di Flămînzi, nella Moldavia del nord, furono chiamati dall'amministratore della tenuta a concludere i patti agrari per il nuovo anno; di fronte alle condizioni proposte, più gravose rispetto a quelle dell'anno precedente e in contrasto con le promesse fatte, essi manifestarono vivacemente il proprio malcontento. Sembrava una normale, isolata protesta ed era invece l'inizio di una delle più grandi rivolte agrarie verificatesi in Romania. Man mano che nelle varie tenute ai contadini venivano sottoposti nuovi contratti, gli episodi di opposizione e le agitazioni si moltiplicarono, senza però assumere caratteri di violenza: per lo più i contadini si limitavano a presentare le proprie richieste a sindaci e prefetti, cercando in tal modo di chiamare in causa le autorità governative. Nella prima quindicina di marzo in tutta la Moldavia si passò alla lotta aperta; a partire dal 20-21 marzo la rivolta si estese anche alla Valacchia e all'Oltenia, coinvolgendo così quasi l'intero paese.

Il governo, che in un primo momento non aveva preso in sufficiente considerazione gli avvenimenti e aveva lasciato alle autorità locali il compito di sedare gli animi, fu colto di sorpresa: il ministero conservatore di Gh. Gr. Cantacuzino, accusato di inettitudine, si dimise il 25 marzo; gli successe quello liberale guidato da D. A. Sturdza, il quale diede subito inizio alla repressione. L'esercito ebbe ordine di far uso delle armi, si ricorse all'artiglieria e financo ai cannoni contro le schiere di contadini che, a centinaia e a migliaia, si dirigevano verso i centri maggiori e minacciavano anche Iași e Bucarest. Il bilancio finale fa ascendere il numero delle vittime a undicimila¹ e registra, da ambo le parti, gravi episodi di violenza e di crudeltà.

¹ Cf. T. Săvulescu, *Răscoalele țărănești din 1907 și urmările lor*, nel vol. *Studii și referate privind răscoalele țărănești din 1907*, București 1957, p. 6.

All'inizio le autorità cercarono, tacitamente, di accreditare la versione di una rivolta antiebraica; tale versione, però, oltre a non rispondere a verità, rischiava di provocare gravi complicazioni nelle relazioni con l'estero poiché le proteste degli ebrei di tutto il mondo si facevano sempre più vivaci e, specialmente in Austria, mobilitarono l'opinione pubblica e il governo austriaco stesso contro la Romania. Si finì allora con l'ammettere che si trattava di una rivolta agraria, facendone però ricadere in massima parte la responsabilità su agitatori interni ed esterni, in particolare socialisti ed anarchici.

Effettivamente, ad una prima, superficiale analisi, lo stesso svolgimento degli avvenimenti, particolarmente in Moldavia, sembrava avvalorare la tesi di un movimento antisemita: le prime azioni dei rivoltosi, infatti, furono in gran parte dirette contro gli ebrei, affittuari ed amministratori delle tenute, con devastazioni e incendi delle loro case e dei loro negozi, violenze fisiche, ecc.; quando però si vide che gli attacchi erano rivolti anche contro i proprietari cristiani e, in Valacchia e Oltenia, contro affittuari greci e bulgari, fu chiaro che gli ebrei erano presi di mira non in quanto tali, ma in quanto fittavoli e conduttori di latifondi. Questo aspetto risulta maggiormente chiarito se si esaminano la situazione della proprietà agricola e i rapporti intercorrenti fra contadini e proprietari terrieri.

Su una popolazione di 6.680.000 abitanti², i contadini erano circa cinque milioni e mezzo; della superficie totale della Romania (kmq. 131.353) il 76% era costituito da terreno agricolo e forestale, di cui il 31% era proprietà di privati, il 21% proprietà di stato o di manomorta e il 48% proprietà (media e piccola) di contadini. La terra coltivabile risultava così suddivisa: 3.153.655 ettari ripartiti in 920.939 proprietà non superiori a 10 ettari (45,28%) e 3.810.351 ettari ripartiti in 4.171 proprietà superiori a 10 ettari (54,72%). « Mentre la proprietà media delle aziende contadine era di 3,60 ettari, la superficie media della grande proprietà era di oltre 900 ettari, e se teniamo presente il gruppo delle proprietà di più di 500 ettari, risulta che circa 1.500 latifondi comprendevano il 38% dell'intero terreno coltivabile del paese, con circa 2.000 ettari ciascuno »³.

² I dati statistici sono ricavati da: D. Hurezeanu - M. Iosa, *La situazione socio-economica e politica dei contadini agli inizi del secolo XX*, nel vol. *Romania 1907. La grande rivolta contadina*, Editori Riuniti, Roma 1975, pp. 13-123.

³ *Ibidem*, pp. 20-21.

Generalmente i grandi latifondisti cedevano in affitto gran parte delle loro tenute (dal 50 al 75%) a ricchi fittavoli: si valuta che, intorno al 1905, « dell'intera superficie coltivabile di oltre 100 ettari, valutata a 3.810.351 ettari, il 60,20% (2.234.145 ettari) era sfruttata da 3.332 fittavoli »⁴. È evidente che la possibilità di prendere in affitto grandi estensioni di terra era riservata a coloro che disponevano di grosse scorte finanziarie: questi erano, in primo luogo, ebrei, in Moldavia, e greci e bulgari in Valacchia e Oltenia. I fratelli Fischer, ricchi finanziari ebrei, riuscirono a controllare col sistema dell'affitto 237.863 ettari di terra, di cui 159.399 coltivabili. I fittavoli, a loro volta, subaffittavano ai contadini circa il 40% della terra presa in affitto⁵, suddividendola però in piccoli appezzamenti (nella maggior parte fra 3 e 6 ettari) e cedendola per brevi periodi, un anno per lo più, in modo da poter rivedere continuamente le condizioni di subaffitto. Altrettanto facevano i medi e grandi proprietari per parte della terra non ceduta ai grandi fittavoli. I contadini che, anche se piccoli proprietari, non possedevano terra sufficiente per i propri bisogni, erano costretti a sottostare alle condizioni sempre più gravose dei contratti, i quali prevedevano tre forme di pagamento: a) prestazione di lavoro gratuito sulla tenuta del proprietario, b) cessione di parte del prodotto dell'appezzamento in affitto, c) pagamento in danaro. Poiché l'unica ricchezza del contadino era la propria capacità lavorativa, la prima forma era largamente prevalente sulle altre e la seconda sulla terza; spesso nei contratti alla prima si accompagnavano anche le altre due. A questi obblighi di base se ne aggiungevano sempre altri, consistenti in lavori supplementari e in prestazioni in natura e in danaro.

Le condizioni di miseria delle masse rurali furono poi aggravate da altri due fattori; la fine della guerra del Transvaal e i buoni raccolti che si ebbero in Romania nei primi tre anni del secolo determinarono, da una parte, un notevole afflusso di capitali in cerca di investimenti e, dall'altra, un sensibile aumento dei prezzi di affitto dei grandi latifondi, col conseguente aggravarsi delle condizioni dei piccoli contratti di subaffitto. Se a questi si aggiungono altri due elementi, le siccità del 1904 e 1905 e la formazione di *trusts* tra i fit-

⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵ Il restante 60% veniva coltivata, per lo più, mediante braccianti.

tavoli al fine di uniformare le condizioni imposte agli agricoltori, riesce facile intuire quale fosse il clima determinatosi alla vigilia della rivolta del 1907.

* * *

Dall'ultima decade di marzo e fino ai primi di aprile quasi tutta la stampa italiana diede notizie della rivolta e dei suoi sviluppi. I giornali da noi presi in esame⁶ fornirono quasi quotidianamente informazioni sul progressivo estendersi del movimento e sui relativi episodi di violenza, sulla caduta del governo conservatore di Gh. Gr. Cantacuzino, sulla costituzione di quello liberale di D. A. Sturdza e sull'azione da questo svolta per fronteggiare la sommossa; a questi particolari di cronaca vanno aggiunti informazioni, commenti e giudizi di varia ampiezza sulle cause della rivolta.

Il dilagare della sommossa di villaggio in villaggio, gli scontri fra truppe e rivoltosi e gli atti di devastazione e di violenza occupano lo spazio maggiore su tutti i giornali; episodi raccapriccianti di ferocia, riferiti dai profughi ebrei che affluivano in Austria, abbondano sul « Corriere della Sera », su « Il Pungolo » e, in misura minore, su « La Tribuna » e su « La Vita ». Il « Corriere della Sera », come vedremo più dettagliatamente in seguito, avanza però seri dubbi sull'imparzialità della stampa viennese e ne critica lo spirito partigiano; anche « La Vita », a questo proposito, scrive: « Come suole avvenire per tutti gli Stati balcanici, quando in essi si maturi qualche avvenimento di rilievo, le notizie ci giungono, quasi sempre, foggiate alla grande officina di Vienna e, il più delle volte, con grande fantasia formate, o deformate, in stile molto *liberty* »⁷.

Generiche risultano, invece, le informazioni sulla repressione ordinata dal governo; la stampa italiana richiama l'attenzione sulla necessità di queste misure, sugli ordini impartiti alle truppe e sui movimenti di queste ultime nelle diverse località, ma nessun particolare trapela intorno alle fucilazioni, alle bastonature e alle vio-

⁶ L'« Avanti! » e il « Corriere della Sera » di Milano; « Il Popolo Romano », il « Giornale d'Italia », « La Tribuna » e « La Vita » di Roma; « Il Giorno », il « Mattino » e « Il Pungolo » di Napoli.

⁷ 28 marzo 1907, p. 1.

lenze in genere cui venivano sottoposti gli abitanti di interi villaggi⁸; se è vero che questa scarsità di notizie può essere imputata, in primo luogo, alla difficoltà di attingere alle fonti dirette, avendo le autorità romene decretato la censura sulla stampa e sul telegrafo, è altrettanto evidente nei giornali italiani la tendenza a ignorare o a minimizzare questi aspetti sgradevoli dell'intervento governativo. Valga un solo esempio: quando trapelò la notizia che numerosi soldati, trovatisi nella drammatica situazione di dover sparare sugli abitanti dei propri villaggi, passavano nelle file dei rivoltosi, essa venne quasi sempre riferita accanto alla smentita delle autorità romene. È noto, invece, che numerosi furono i casi di defezione e che le autorità locali, nel chiedere rinforzi, suggerivano ai comandi che fossero inviati loro soldati di provenienza diversa dalla zona in cui erano chiamati ad operare⁹. È indubbio, comunque, che l'abbondanza di particolari sulla furia devastatrice dei contadini e la scarsità o l'assenza di notizie sull'intervento delle truppe ottenevano il risultato, voluto o non, di suscitare nel lettore la naturale condanna della violenza nonché il convincimento dell'inevitabilità della repressione.

Su questo canovaccio di notizie di cronaca, comune a tutti i giornali, si inseriscono e si articolano dati, commenti e giudizi che si diversificano per rilievo, ampiezza, acume e interpretazione. Tutti i giornali ricordano, ad esempio, le tristi condizioni dei contadini romeni e le clausole onerose dei contratti cui essi erano costretti a sottostare, ma lo spazio riservato a questo argomento e le interpretazioni più o meno esplicite che se ne danno variano da giornale a giornale. « Il Popolo Romano »¹⁰, nell'unico e sommario commento apparso nel numero 87 del 29 marzo in prima pagina, dopo aver rilevato che « della popolazione della Rumania l'81% appartiene alla classe dei contadini », osserva che i grandi proprietari, « le grandi società di assicurazione, le amministrazioni pubbliche di beneficenza, lo stesso Stato hanno affittato terre ai trust stranieri e nella maggior parte costituiti da israeliti, offrendo essi canoni più elevati per rifarsi

⁸ Cf. C. Fotino - A. Iordache, *La repressione della sommossa*, nel vol. *Romania 1907*, cit., pp. 299-327.

⁹ Cf. AA. VV., *Lo svolgimento della sommossa*, nel vol. *Romania 1907*, cit., p. 147.

¹⁰ Il giornale pubblicò notizie sulla rivolta dal 21 marzo al 6 aprile 1907.

dei quali sono costretti poi a taglieggiare il contadino». Il quale, a sua volta, «prende generalmente la terra in affitto, ma siccome non riesce per difetto di educazione agraria a ricavarne un reddito sufficiente ai suoi bisogni e al pagamento del canone finisce di indebitarsi e di pagare in lavoro quanto non può pagare in denaro...».

Non si può certamente negare il diritto ai proprietari — sembra voler dire il giornale — di percepire i canoni più alti che vengono loro «offerti», né ai fittavoli di rifarsi sul contadino, tanto più che vi sono «costretti»; se poi quest'ultimo non riesce, come gli altri due, a rifarsi, a ricavare guadagno dal proprio lavoro, il motivo è da ricercarsi nel suo «difetto di educazione agricola». Ogni commento a questa visione delle cose ci sembra superflua.

«Il Giorno» di Napoli, diretto da M. Serao, riserva solo poche righe, nel numero del 25/26 marzo in prima pagina, a osservazioni superficiali e generiche sulle cause della rivolta; tutti gli altri resoconti degli avvenimenti, apparsi in maniera discontinua fra il 20/21 marzo e l'1/2 aprile, si limitano a riportare episodi della sommossa, indulgendo spesso a notazioni e toni da romanzo d'appendice: come quando, per esempio, scrive che «la plebe [è] eccitata da agitatori senza coscienza simili ai Cento Neri»¹¹ o quando racconta come «il ministro dei culti Camaresco, noto automobilista» con una corsa vertiginosa ha operato l'«emozionante salvataggio» di due ragazze minacciate dai rivoltosi¹². Evidentemente, il giornale doveva avere largo seguito fra le signore dei salotti napoletani.

«Il Pungolo»¹³ di Napoli, con buona diffusione fra commercianti e impiegati e su posizioni di sinistra moderate¹⁴, coglie molto bene il nodo della questione quando scrive che i tentativi fatti dai governi romeni degli ultimi quaranta anni per migliorare la sorte dei contadini «furono soltanto palliativi perché nessuno ebbe il coraggio o la voglia di risolvere la questione dalle fondamenta. Gli uomini di Stato e i deputati rumeni sono in gran parte proprietari di terre, e però non potevano, per ragioni facili a comprendersi, aderire al-

¹¹ 25/26 marzo 1907, p. 1.

¹² 31 marzo/1 aprile 1907, p. 1.

¹³ Il giornale pubblicò notizie della rivolta dal 21 marzo al 4 aprile 1907.

¹⁴ Cf. V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Universale Laterza, Bari 1973, p. 41.

l'ardente desiderio dei contadini, cioè la spartizione della terra»¹⁵. Poco più avanti il giornale deplora, altresì, che la legislazione romena abbia escluso gli ebrei dal godimento di certi diritti politici e civili¹⁶.

Nel numero del 3 aprile, in prima pagina, il quotidiano napoletano informa i propri lettori che «la repressione è dunque riuscita», ma ritiene che essa debba «essere seguita da un'opera di rigenerazione». Auspica, quindi, che si agisca contro l'«intolleranza esosa dei proprietari, lo sfruttamento crudele degli appaltatori... se non si vuole che le bande dei contadini si abbandonino di nuovo agli eccessi...». Le riforme auspiccate dal giornale sono quindi suggerite non da acuto sentimento di giustizia distributiva, ma dalla paura di nuove e più gravi sommosse: al moderatismo de «Il Pungolo» non si poteva chiedere di più.

Anche «La Tribuna» di Roma riserva molto spazio, tra il 21 e il 29 marzo, agli avvenimenti romeni. Anche se il 22 marzo riferisce brevemente la notizia secondo la quale la rivolta «non avrebbe esclusivamente carattere antisemitico», il quotidiano romano tende in generale a polarizzare l'attenzione del lettore non sugli squilibri sociali e sulla iniqua distribuzione del reddito agrario, ma piuttosto sull'azione speculativa degli ebrei e sul conseguente sentimento anti-ebraico dei romeni in generale e dei contadini in particolare. Tale tendenza risulta, a nostro parere, ampiamente dimostrata dalla copiosità di particolari sugli episodi di violenza contro gli ebrei nonché dall'ampio servizio pubblicato il 29 marzo su due colonne, in prima pagina. L'autore dell'articolo, che si firma Sombbrero, si sofferma a lungo sulla condizione degli ebrei in Romania e cita ampi passi, di tono decisamente antisemitico, dal libro di Ugo Alimenti, *La Romania*, Torino 1903. Anche se qua e là si contestano brevemente alcune affermazioni dell'Alimenti, lo squilibrio fra l'ampiezza dei brani citati e la brevità delle osservazioni critiche concorrono ad indirizzare il lettore più verso le posizioni dell'Alimenti che verso quelle, peraltro poco chiare, dell'articlista.

È difficile desumere, dal modo con cui presenta gli avvenimenti romeni del 1907, una ben definita linea politica de «La Tribuna»; d'altronde le mutevoli posizioni del giornale risultano anche dalle

¹⁵ 25 marzo 1907, p. 1.

¹⁶ Ibidem.

pagine del Castronovo: il giornale era stato fondato nel 1883 « con una sottoscrizione di 120 deputati dell'opposizione liberale al governo depretisiano ... Sino al 1894-95 il quotidiano romano aveva tenuto un atteggiamento assai incerto, dovuto anche all'estrema eterogeneità delle posizioni politiche rappresentate nel suo comitato direttivo ... »¹⁷; appoggiò la politica di Crispi e, fra il 1900 e il 1905, quella di Giolitti¹⁸.

Anche sulle pagine di un altro quotidiano romano, « La Vita »¹⁹, apparve una copiosa e dettagliata cronaca degli avvenimenti romeni del 1907: quasi mai, però, essa fu accompagnata da interpretazioni e giudizi espliciti sulle cause remote e profonde della sommossa. L'impressione complessiva che si ricava dai titoli e dai minuziosi resoconti è che anche questo giornale, come « La Tribuna », tende ad accentuare i risvolti antiebraici della rivolta, richiamando così l'attenzione sugli orrori della violenza e distogliendo il lettore da una pacata riflessione sulle responsabilità dei governi romeni e sulle storture del sistema sociale che di quegli orrori erano la causa.

L'organo del partito socialista, l'« Avanti! »²⁰, riserva poco spazio alla cronaca degli avvenimenti, senza mai indugiare troppo, a differenza degli altri giornali, su episodi di violenza: in compenso, risulta proporzionalmente più ampio lo spazio riservato all'approfondimento delle cause della rivolta e a giudizi e commenti sull'operato del governo. Anche questo schema, d'altronde, corrisponde alle esigenze politiche del giornale: troppi particolari sugli inevitabili atti di violenza avrebbero negativamente impressionato quegli strati della piccola borghesia le cui segrete simpatie per il movimento socialista venivano frenate dal timore che incuteva la prassi rivoluzionaria di cui il partito socialista del tempo si faceva portatore. Per converso, gli altri giornali perseguivano lo scopo esattamente contrario proprio abbondando in quei particolari.

I commenti e i giudizi dell'« Avanti! » risultano più espliciti e netti di quelli di altri giornali; mentre questi ultimi, infatti, si sforzavano di non apparire troppo apertamente portavoci di parti poli-

¹⁷ V. Castronovo, op. cit., pp. 106-107.

¹⁸ Cf. V. Castronovo, op. cit., pp. 175-176.

¹⁹ Il giornale pubblicò notizie sulla rivolta dal 21 marzo al 6 aprile 1907.

²⁰ Il giornale pubblicò notizie sulla rivolta dal 21 marzo al 5 aprile 1907.

tiche, il giornale socialista, organo di partito, faceva della rivolta agraria romena l'occasione per un'ulteriore professione della propria fede. Insieme a quelle dei fittavoli, il giornale denuncia la responsabilità dei grandi latifondisti: « I ricchi feudatari della Rumania » — si legge in un articolo in prima pagina del 26 marzo — « sperperano, in una qualunque metropoli europea, in orgie e divertimenti i loro enormi proventi, mentre a casa il contadino soffre la fame. Siccome i feudatari non si occupano spontaneamente dell'amministrazione dei loro beni, si è sviluppato ivi un metodo di fittaiuolismo, e la maggior parte dei fittaiuoli viene fornita dagli ebrei rumeni.

È ben naturale, dunque, che dopo una lunga pazienza, l'ira dei contadini colpisca in prima linea i fittaiuoli, cioè gli ebrei, perché il vero colpevole si diverte — inaccessibile alla vendetta dei contadini — a Parigi, a Londra, in riviera o in un altro luogo ameno del nostro globo». Ora, né il governo, « avvolto negli intrighi e viziato da interni dissensi » né il re Carlo hanno mai fatto nulla per risolvere la questione; anzi, strumentalizzando l'antisemitismo delle masse, sono « riusciti sempre a calmare lo stupido contadino e di fare scaricare le sue ire sugli ebrei ». Neppure nelle presenti circostanze — sembra dire il giornale — si può avere fiducia nelle promesse del governo, il quale « ora, impressionato dagli ultimi avvenimenti, fa finta di essere amico del popolo e si pavoneggia con il ferraiuolo delle riforme agrarie per ingannare nello stesso tempo l'estero, il cui pubblico ingenuo ammira a bocca aperta la clemenza del governo savio, e per fare abboccare all'amo i contadini »²¹. Va qui sottolineato che l'« Avanti! » non si abbandona a facili entusiasmi di fronte alla rivolta delle masse rurali romene, la cui organizzazione, si rileva opportunamente, non è « abbastanza salda per poter condurre a fine presto e in maniera conforme la loro giusta causa »²². Coerentemente col proprio credo socialista l'« Avanti! » ritiene che i contadini potrebbero ottenere la vittoria soltanto « a mezzo dell'affratellamento con il proletariato industriale », ma prende atto che, allo stato, esso « non è abbastanza forte, per immischiarsi da parte

²¹ 4 aprile 1907, p. 1.

²² Ibidem.

sua negli affari politici con speranza di successo»²³. Soltanto un partito socialista potrebbe realizzare l'unione di queste forze; purtroppo, conclude amaramente il giornale, «il partito socialista — educatore e organizzatore di masse — è di là da venire»²⁴.

Al di là del tono talvolta tribunizio, l'«Avanti!» offre uno dei pochi esempi di analisi acuta e realistica che individua le profonde e complesse radici della rivolta.

* * *

Abbiamo rinviato per ultimo l'esame di tre quotidiani, il «Corriere della Sera» di Milano, il «Giornale d'Italia» di Roma ed il «Mattino» di Napoli: riteniamo, infatti, che i numerosi e ampi servizi sulla rivolta rumena apparsi nelle loro pagine meritassero una più particolareggiata presentazione, data la larga diffusione e la considerazione di cui godevano i tre giornali fra i lettori delle rispettive città.

Il «Corriere della Sera» pubblicò, fra il 20 marzo e l'8 aprile, senza interruzioni, notizie particolareggiate degli avvenimenti accompagnate da puntuali commenti e da giudizi abbastanza obiettivi: il che rientrava nello stile del giornale, che, allora come oggi, era il quotidiano italiano di maggiore tiratura, forte di una organizzazione aziendale modello, «una macchina gigantesca e perfezionatissima» in cui «ogni parola, prima di venire stampata, veniva meditata, soppesata, controllata, ogni tesi subiva un prudente collaudo»²⁵ e «dove si gareggiava per il raggiungimento della perfezione e non erano permesse esagerazioni sia nel dire il bene che nel rilevare il male»²⁶, principi, questi, che erano garanzia di sufficiente equilibrio e obiettività. Sin dal primo giorno furono indicate le cause profonde della crisi nelle «tristi condizioni dei contadini rumeni: nella Moldavia, per esempio, vivono centinaia di famiglie di contadini, privi di mezzi di sussistenza, ammassati in poveri villaggi, formando

²³ Ibidem.

²⁴ 27 marzo 1907, p. 1.

²⁵ *Corriere della Sera*, a cura di P. Melograni, Bologna 1965, p. 10, citato da V. Castronovo, op. cit., p. 169.

²⁶ Cit. da V. Castronovo, op. cit., p. 169.

un proletariato agricolo, orrendamente sfruttato dagli appaltatori, cui i possidenti rumeni hanno affidato l'amministrazione dei loro beni per sbarazzarsi della noia di dover trattare direttamente coi contadini»²⁷. Respingendo poi l'interpretazione che attribuiva carattere antiebraico al movimento, il giornale osserva che esso «è essenzialmente di natura economica ed è originato dalle tristi condizioni dei contadini»²⁸. Ampio spazio viene riservato ai resoconti delle violenze e delle atrocità commesse dai rivoltosi, le quali «appaiono tanto più gravi ed inquietanti, quanto più si conosce l'indole mite e aborrente da ogni violenza del campagnuolo rumeno...»²⁹; poché sono invece le notizie sulla feroce repressione disposta dalle autorità: lo squilibrio, però, non è però probabilmente indicativo di una scelta sul piano politico, ma va ascritto alla difficile accessibilità alle fonti d'informazione. La principale di queste era Vienna, dove affluivano le migliaia di profughi ebrei le cui testimonianze non potevano che riferirsi alle violenze subite; d'altronde, proprio nei riguardi di questa fonte, il «Corriere della Sera» assume un atteggiamento critico, ricordando «che la stampa austriaca, salvo poche eccezioni, è tutta in mano degli ebrei, che sono felicissimi di poter esagerare i tristi fatti...»³⁰. In quanto alle notizie sulla repressione, l'unica fonte erano i bollettini ufficiali del governo, poiché era stata decretata — come si è già ricordato — la censura sulla stampa e sul telegrafo. Copiosi sono invece i commenti sulle origini e le cause della rivolta e i severi giudizi sulla politica dei governi. Se da un lato si rileva a più riprese che gli avvenimenti sono frutto di un piano prestabilito in cui larga parte hanno avuto sobillatori russi e socialisti³¹, non mancano accurate e puntuali osservazioni sul malgoverno dei partiti. In un lungo articolo, in prima pagina, del 28 marzo, a firma Vico Mantegazza, si legge: «Le agitazioni agrarie e antisemite sono... i due problemi che ancora non sono riusciti a risolvere né i conservatori né i liberali che vanno succedendosi al Governo, quantunque da anni e da anni il partito che è all'opposizione rimproveri

²⁷ 20 marzo 1907, p. 5.

²⁸ Ibidem.

²⁹ 3 marzo/1 aprile 1907, p. 1.

³⁰ 24 marzo 1907, p. 5.

³¹ Cf. i numeri del 22, 23, 28, 29 marzo e 1 aprile.

ed attacchi vivacemente su codeste questioni il Governo perché non le risolve — salvo a fare lo stesso ... quando afferra il potere ... Perché ... le differenze fra i due partiti conservatore e liberale non sono poi così grandi come potrebbero far credere le due denominazioni così disparate. Parlo, ben inteso, di programmi, perché certo vi è una grande diversità di tendenze e di azione, senza dire, poi, che le rivalità personali fanno il resto». Ora, che la miseria dei contadini fosse dovuta all'inetta politica dei governi, che sempre salvaguardano gli interessi dei latifondisti, e non a cattive annate o a naturale povertà del paese è testimoniato dal fatto che il bilancio romeno registrò nell'anno 1905/1906 un sopravanzo di «44 milioni, cifra che è addirittura enorme quando si pensi che la Rumenia è, in fondo un piccolo Stato di pochi milioni di abitanti». Ed ecco l'assurda contraddizione: in un momento di tale floridezza «le condizioni dei contadini sono di giorno in giorno diventate più tristi ... I grandi affittuari hanno sempre sfruttato il contadino ... Ora che codesti affittuari ... si sono collegati ed hanno istituito i famosi *trusts*, il contadino non ha più scampo, e bisogna passi sotto le forche caudine ... delle condizioni gravosissime alle quali gli affittuari subaffittano a piccoli appezzamenti il terreno. Le cose sono arrivate al punto che ho sentito io stesso uomini sensati dire che il contadino ... deve per forza ricorrere alla rivolta se vuole farsi sentire ... Sono orribili le scene selvagge delle quali abbiamo e purtroppo avremo ancora notizia ... ma nel giudizio complessivo ... bisogna tener conto che il movente non è stato un movente ignobile ...»

I pochi passi che abbiamo riferito costituiscono soltanto una minima parte della larga messe di informazioni e di commenti apparsi sul giornale, il quale, talvolta, nello stesso giorno riferisce sull'argomento in più pagine (nel numero del 28 marzo si parla della rivolta romena in prima, in seconda e in quinta pagina). Inutilmente però si cercherebbe nel quotidiano milanese una qualche interpretazione dei fatti rivelatrice di impegno ideologico e solo raramente si coglie qualche segno di partecipazione emotiva; prevale sempre, invece, com'era nello stile del «Corriere della Sera», il distacco professionale.

Oltre le brevi notizie di cronaca, apparse discontinuamente fra il 21 marzo e il 4 aprile, il «Giornale d'Italia» dedica due ampi servizi alla rivolta.

Il problema costituito dalla questione agraria era particolar-

mente sentito dal quotidiano romano, le cui direttive politiche si caratterizzavano «per una più ortodossa e integrale fedeltà al programma sonnino, di conservatorismo illuminato, e insieme per una più diretta attenzione ai problemi della proprietà fondiaria e del mezzogiorno, rivendicata peraltro più in contrapposizione strumentale all'«industrialismo» settentrionale di Giolitti, che nella prospettiva di soluzioni riformistiche valide e concrete»³². In un servizio dal titolo «Il carattere dei moti agrari», apparso il 24 marzo in quarta pagina, il giornale tende a conciliare le ragioni delle varie parti in causa ed a considerare la rivolta come risultato di una serie di circostanze quasi fatali di cui sarebbero vittime, in misura diversa, proprietari, fittavoli e contadini: «Tutti i grossi proprietari rumeni di terre vivono lontani dal paese, a Bukarest o a Parigi — e hanno ceduto le terre per lunghissimo tempo a fittavoli, in maggioranza ebrei — dei quali alcuni sono poveri speculatori che si trovano in cattive acque perché debbono pagare il fitto al padrone, mentre non hanno sufficiente reddito dalla terra a causa delle tristi condizioni agricole — altri invece sono famiglie ricche che hanno preso in affitto una grande quantità di poderi ed hanno — come la famiglia Fischer — fatto quasi un trust di interi distretti della Moldavia. Anche questi però si trovano di fronte a grosse perdite; e naturalmente fanno ai contadini condizioni disagevoli e qualche volta disastrose».

Qualche giorno dopo, però, di fronte alle notizie sempre più preoccupanti sull'estensione e la gravità della rivolta, il giornale trova parole più adeguate alla situazione dei contadini, i quali «non ne potendo più dagli stenti e dalle miserie, domandano terreni e un disgravio negli obblighi onerosissimi cui sono tenuti ...»³³, e accentua la responsabilità degli ebrei che «si sono dati ad accaparrare tutti i grandi possedimenti dell'alta Moldavia, costituendosi in potentissimi trusts agrari, che cedono ai contadini per 30 quel che essi hanno per 10 dai proprietari diretti ...»³⁴. Queste distorsioni perciò, nella interpretazione del giornale, avrebbero determinato l'attuale «furia degli schiavi ribellati, assetati di vendetta, ridesti, tra le grida di stra-

³² V. Castronovo, op. cit., p. 172.

³³ 30 marzo 1907, p. 1.

³⁴ Ibidem.

zio delle vittime e il bagliore sinistro degli incendi, alla coscienza della loro forza... È il truce risveglio dell'istinto di classe in una classe, cui il gravame di tutti i patimenti umani e di tutte le ingiustizie sociali aveva curvata la schiena nell'atto prono dell'umile, del tollerante, del vile: il giorno in cui si è risollevato per affissare il sole della giustizia e della libertà, l'eccessivo fulgore le ha abbagliato la vista e il cervello»³⁵.

Il tono lirico-declamatorio dell'autore dell'articolo, che si firma Trajano, e l'argomento dell'incapacità del semplice di far uso della libertà possono impressionare, non convincere. Non ci si poteva certamente aspettare che il «Giornale d'Italia», attestato su posizioni di difesa della proprietà fondiaria, mettesse in dubbio la maturità dei ricchi latifondisti, i quali, però, della propria libertà non intendevano far partecipi i contadini anzi se ne servivano per opprimerli de asservirli, dando prova, in tal modo, di altrettanta e più grave incapacità di chi di libertà non aveva mai goduto. Con ciò non si vuole pretendere che il quotidiano romano si facesse assertore della rivoluzione; si vuole, invece, individuare il sottile filo che collega le parole dell'articolista con la linea seguita dal giornale nei riguardi dei problemi agrari, linea ispirata ai «presupposti dottrinari» e alle «successive contraddizioni pratiche dell'azione sonniniiana (tendente, da una parte, all'instaurazione nel Sud di una «democrazia» rurale sulle basi di un compromesso politico con la grande proprietà terziera e, dall'altra, ad una più giusta distribuzione dei redditi nelle campagne, ma non tanto come rispondenza di legittime istanze popolari, quanto invece per iniziativa dall'alto e con il consenso della possidenza agricola) ...»³⁶. Anche nella questione agraria romena occorre svolgere, quindi, un'opera di conciliazione, opera non possibile, però, nelle attuali, drammatiche circostanze; il giornale, allora, condanna il governo conservatore di Cantacuzino che «come fu miope nel prevedere l'intensità della bufera ... così fu tardo nel metter mano alle armi della repressione ...»³⁷, mostra tutta la propria fiducia nella «mano robusta» del liberale D. Sturdza, «chiamato a salvare la patria», e si dichiara certo che «nell'opera concorde di restaura-

³⁵ Ibidem.

³⁶ V. Castronovo, op. cit., 172.

³⁷ 30 marzo 1907, p. 1.

zione dei governanti di oggi e di quelli di ieri, palpita in questo momento all'unisono il cuore del popolo e del sovrano»³⁸.

Indubbiamente quest'ultima immagine è suggestiva, ma solleva notevoli perplessità nel lettore attento quando, poche righe più avanti, apprende che «la popolazione rurale oggi in rivolta rappresenta i 4/5 dell'intera popolazione del regno». È al cuore di questo popolo che ha inteso far riferimento l'autore dell'articolo? È lecito dubitarne.

Due aspetti balzano evidenti dall'esame delle numerose notizie sugli avvenimenti romeni apparse sulle pagine de «Il Mattino» di Napoli fra il 23/24 marzo e il 9/10 aprile: la dovizia di particolari con cui vengono riferiti gli episodi di violenza dei contadini unitamente all'assenza di notizie sulla furia della repressione, da una parte, e la tenacia con la quale si ribadisce l'attività «irresponsabile» di agitatori anarchici e socialisti, dall'altra. In questa cornice, la seguente breve osservazione sulle cause della rivolta appare del tutto marginale ed insignificante: «Quantunque siano deplorabili e barbari questi eccessi, bisogna ricordare che lo stato lamentevole di quei disgraziati e l'oppressione che pesa sopra di essi giustificano in qualche modo il risentimento e anzi è sorprendente che la rivolta sia stata tanto ritardata. Non appena la repressione sarà compiuta, sarà un dovere del governo di applicare una serie di riforme radicali»³⁹. Il giornale preferisce non rilevare, come fa invece «Il Pungolo», che una riforma agraria radicale avrebbe dovuto necessariamente colpire gli interessi dei grossi proprietari e avrebbe trovato, come già nel passato, notevoli resistenze proprio in seno al governo e al Parlamento, costituiti nella stragrande maggioranza da latifondisti. D'altronde non ci si poteva aspettare una simile presa di posizione proprio da «Il Mattino», dietro il quale, sin dalla sua fondazione nel 1891, «si schieravano le forze rappresentative dell'aristocrazia fondiaria meridionale»⁴⁰; ed anche se negli anni successivi questa ipoteca era divenuta meno condizionante, s'era invece accresciuta l'influenza del suo direttore, Eduardo Scarfoglio, il quale avrebbe impresso al «giornale napoletano un'impronta assai più personale

³⁸ Ibidem.

³⁹ 30/31 marzo 1907, p. 5.

⁴⁰ V. Castronovo, op. cit., p. 109.

e inconfondibile, di esasperato anti-illuminismo e di accesa rivendicazione autoritaria»⁴¹.

Alla luce di queste premesse si spiegano quindi perfettamente sia la disapprovazione dell'«incapacità dimostrata dal Ministero Cantacuzeno, e dalle autorità subalterne, le quali hanno assistito alla propaganda incendiaria senza darsene pena...»⁴² sia la soddisfazione del giornale per «i provvedimenti energici presi da Stourdza e dai suoi colleghi per ristabilire la calma», provvedimenti che «permettono di sperare pronti risultati»⁴³.

Il motivo dominante di tutti i resoconti de «Il Mattino» è costituito dall'attività degli agitatori anarchici e socialisti; essi appaiono, dalle pagine del giornale, come individui tenebrosi che si aggirano dappertutto, «approfittano della credulità e dell'ignoranza dei contadini»⁴⁴ e distribuiscono proclami anarchici «nei caffè e in altri luoghi pubblici, ove sono anche segretamente deposti nelle tasche dei cappotti dei soldati...»⁴⁵. A proposito del comportamento di questi ultimi, contadini essi stessi, «Il Mattino» e «Il Popolo Romano» sono gli unici due quotidiani, fra quelli qui presi in esame, che non danno mai notizia dei numerosi episodi di defezione e di passaggio di militari nelle file degli insorti; anzi «Il Mattino», probabilmente per non turbare troppo i propri lettori, preferisce sottolineare «lo zelo dei soldati che fecero coraggiosamente il loro dovere»⁴⁶.

Ossessionato dalla minaccia anarchico-socialista, il giornale non esita a travisare la verità sul numero di questi agitatori riportando una notizia secondo la quale «le bande [di rivoltosi] che si recano di villaggio in villaggio sono per la terza parte formate da stranieri...»⁴⁷.

Il tono dei resoconti e dei commenti conferma ulteriormente la posizione politica de «Il Mattino» alla quale abbiamo già accennato: quella, cioè, di un giornale tenacemente conservatore e profondamente preoccupato dalla minaccia all'ordine costituito rappresentata

⁴¹ Ibidem.

⁴² 31 marzo/1 aprile 1907.

⁴³ 30/31 marzo 1907, p. 5.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ 2/3 aprile 1907, p. 5.

⁴⁷ 28/29 marzo 1907, p. 3.

dall'avanzata delle forze socialiste. D'altronde il suo direttore non aveva mai fatto mistero della propria opposizione al movimento socialista e fin dal 1888, sul «Corriere di Napoli», aveva invocato l'epurazione dalla vita politica dei sindacati e dei socialisti⁴⁸.

* * *

La stampa italiana ebbe, come s'è visto, un atteggiamento di larga comprensione umana per le misere condizioni dei contadini romeni, anche se si dimostrò meno disponibile a recepire, o almeno ad evidenziare, i significati politico-sociali della rivolta. Questo si spiega certamente con il clima sociale e politico dell'Italia di quegli anni.

La crisi agraria degli anni ottanta, il crescente fenomeno dell'emigrazione in massa, il passaggio da una politica di liberismo economico e di sviluppo dal basso a una politica protezionistica dall'alto, di cui Crispi fu uno dei fautori, la nascita delle «leghe» decontadini della valle padana e dei «fasci» in Sicilia, l'azione organizzatrice dei lavoratori svolta, fra alterne vicende, dal partito socialista, i rigurgiti autoritari e conservatori dei governi Di Rudinì, Pelloux e Saracco che si succedettero fra il 1896 e il 1900, i moti e gli scioperi di contadini e operai fra il 1895 e il 1904, l'avvento al potere di Giolitti, che tendeva «a favorire e sollecitare una collaborazione politica tra le forze della borghesia liberale e quelle gravitanti attorno al Partito socialista italiano» allo scopo di «isolare gli egoismi dei retri al vertice della piramide sociale e i rancori degli umiliati offesi alla sua base»⁴⁹, sono queste le tappe che portarono allo sviluppo economico del primo decennio del '900, alla nascita di quella «Italiotta» borghese, operosa e soddisfatta di sé ma che, in realtà, era «il paravento dell'Italia di sempre, dell'Italia dei contadini e degli umili»⁵⁰, in cui i fermenti sociali erano sopiti, non spenti.

Da questo clima era condizionata, e al tempo stesso ne era espressione, quasi tutta la stampa italiana: la sincera comprensione umana per i contadini romeni riflette la partecipazione e, al tempo

⁴⁸ Cf. V. Castronovo, op. cit., pp. 108-109.

⁴⁹ G. Procacci, *Storia degli italiani*, II, Universale Laterza, Bari 1972, p. 463.

⁵⁰ Ibidem, p. 471.

stesso, il distacco di chi è convinto di aver già risolto in casa proprio questo problema.

Va anche doverosamente sottolineato che la copiosità di informazioni e di giudizi, anche se spesso discutibili, che i giornali diedero sulla rivolta romena del 1907, fornisce l'immagine di una Italia in cui ogni notizia e ogni idea aveva diritto di cittadinanza ed ampia libertà di circolazione.

Pasquale Buonincontro

CONSIDERAZIONI SULLA LINGUA LETTERARIA ROMENA NEI SUOI RAPPORTI CON LE PRODUZIONI DIALETTALI AROMENE

0.1. Per molti anni nella linguistica romena venne registrata una certa ambiguità terminologica nell'uso delle nozioni di 'parlata' e di 'dialetto'. Così, per il dacoromeno fu accettata l'esistenza di un determinato numero di varietà che oscillavano tra due e cinque (varietà della Valacchia, della Moldavia, del Banato, della Crişana, e del Maramureş) e che, tradizionalmente, erano considerate dialetti della lingua romena, intesa come 'dacoromeno'. A questo punto nasceva, però, una contraddizione, in quanto anche il dacoromeno rappresentava uno dei quattro dialetti della lingua romena, accanto all'aromeno, al meglenoromeno ed all'istroromeno.

Le ricerche svolte negli ultimi venti anni hanno proposto due soluzioni diverse¹ per evitare l'identità terminologica:

1. secondo Al. Graur ed I. Coteanu gli idiomi romanzi nord-e sud-danubiani sono lingue differenti; in tal caso la lingua dacoromena può avere dei dialetti;
2. per la maggior parte dei linguisti i quattro idiomi sono dialetti della stessa lingua, il romeno; di conseguenza le varietà del dacoromeno sono parlate o sottodialetti.

In un recente contributo G. Piccillo ha riproposto la discussione dello 'status' degli idiomi romanzi sud-danubiani, considerandoli lingue a sé; l'approccio non è però convincente, come abbiamo tentato di dimostrare altrove².

¹ Per l'intero problema si veda B. Cazacu, *Limbă si dialect*, nei suoi *Studii de dialectologie română*, Bucureşti 1976, pp. 9-32.

² Cfr. il nostro contributo *A proposito di « Considerazioni sul problema lingua-dialetto con particolare riguardo agli idiomi romanzi sud-danubiani »* di G. Piccillo, in *AION - Sezione romanza - XIX, 2*, pp. 381-405.

In mancanza di dati e/o di interpretazioni nuove rimane sempre più pertinente la seconda delle due soluzioni elencate.

0.2. Parimenti, non poche discussioni sollevò il concetto di lingua letteraria. Per parecchi anni si è cercato di darne una definizione soddisfacente e si è dibattuto il problema dei suoi inizi. I risultati di tali ricerche sfociarono nella pubblicazione del primo volume della *Istoria limbii române literare*³, l'unico finora apparso, in cui viene presentata l'evoluzione della lingua romena letteraria dalle origini all'inizio del secolo XIX. Accettato il carattere storico della nozione di lingua letteraria, gli autori propongono uno schema bipolare, che contiene ad uno dei poli «la variante letteraria (lingua letteraria), una sintetizzazione delle possibilità di espressione della lingua di tutto il popolo, destinata specialmente all'espressione scritta, mezzo di comunicazione delle più importanti manifestazioni culturali, caratterizzata dall'esistenza di un sistema di norme che le conferiscono una certa stabilità ed unità, e, all'altro polo, le cosiddette varianti regionali, ramificazioni territoriali della lingua (dialetti e parlate), con un registro funzionale più ristretto, limitato di solito alle necessità della vita rurale»⁴.

Gli autori sostengono che si possono individuare le origini della lingua romena letteraria nell'attività tipografica del Coresi (secolo XVI) e che, implicitamente, la parlata del nord della Valacchia e del sud-est della Transilvania costituisce la base della lingua romena letteraria.

Queste ipotesi, che furono accolte tacitamente dalla maggior parte degli studiosi, sono state rimesse in discussione due anni or sono in un eccellente lavoro dovuto al linguista I. Gheție⁵. L'autore esamina e coaduna in sei gruppi distinti i vari pareri concernenti la base dialettale della lingua romena letteraria, rileva le principali caratteristiche delle parlate romene nei secoli XVI-XX, analizza la situazione della lingua letteraria tra gli anni 1532-1960 per poi arrivare alle seguenti conclusioni:

a. per parecchi secoli, in mancanza di una *koiné* accettata dai

³ Cfr. Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, I, 2 ediz., București 1971.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Cfr. I. Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, București 1975.

parlanti colti provenienti dalle differenti regioni della Dacoromania, la lingua letteraria conosce l'esistenza delle varianti regionali, uniche sue ipostasi concrete di realizzazione in quel periodo;

b. prima del 1588 sono esistite quattro varianti della lingua letteraria (valacca-sud transilvana; nord moldava; nord transilvana; della zona Banato-Hunedoara); esse si riducono in seguito a tre, e, dopo un periodo di intensi interscambi tra le parlate e le norme letterarie, solo alla metà del secolo XVIII la variante letteraria valacca diventa norma letteraria unica nei testi a stampa; nei manoscritti, tuttavia, permangono le antiche norme, talvolta ben diverse da quelle dei testi a stampa;

c. gli altri due momenti importanti nel processo di unificazione linguistica sono il 1840 e il 1950. Mentre nel secolo XVIII la parlata valacca si trovava, da sola, alla base della lingua letteraria, tra il 1836 e il 1881, pur rappresentando la tendenza all'unità, essa riceve alcuni elementi dalle altre parlate.

1. Abbiamo presentato una breve sintesi del lavoro di I. Gheție perché dalla sua concezione emerge uno spiccato interesse per le varianti regionali e indirettamente per i rapporti tra lingua e dialetto. Prima di affrontare il tema proposto cercheremo di chiarire alcune questioni di carattere teorico.

1.1. Anzitutto intendiamo precisare che i rapporti tra la lingua letteraria e le produzioni dialettali possono essere impostati diversamente tenendo conto di vari parametri, quali: la definizione della nozione di lingua letteraria; la lingua presa in considerazione; il periodo in cui si è costituita la lingua letteraria; la tradizione culturale diversa per varie culture, ecc.

1.1.1. Il problema della definizione della lingua letteraria è assai complesso perché il concetto viene inteso — si sa — in modo differente da vari studiosi. Secondo alcuni la lingua letteraria si identifica con la lingua delle opere letterarie, secondo altri essa si confonde con la lingua scritta. Al. Rosetti, B. Cazacu e L. Onu evitano l'identificazione della lingua letteraria con la lingua delle opere letterarie o con quella scritta, pur rilevando che la sua storia è, in sostanza, la storia della lingua romena scritta dalle origini ad oggi. L'analisi degli autori citati permette di accettarne il seguente paradosso: ogni opera letteraria viene elaborata sulla base della lingua letteraria, ma gli scrittori possono superare i suoi 'confini'

utilizzando — quando il contenuto lo impone — elementi arcaici, regionali, gergali, ecc. In quanto all'identità tra la lingua letteraria e quella scritta è da osservare che non tutto ciò che è scritto rappresenta implicitamente un frammento di lingua letteraria (basti pensare alle lettere delle persone poco istruite) e che esiste, anche se solo in condizioni ben determinate, una variante parlata e di impiego ristretto della lingua letteraria che può anche coincidere con la lingua scritta, nei discorsi, nelle conferenze, ecc. Tuttavia si tratta di casi limite; generalmente le due varianti sono dicotomiche: la prima si realizza in una comunicazione a carattere alternativo e discontinuo, utilizzando prosodemi e indici situazionali, mentre quella scritta ha di solito un carattere continuo, lineare, risultato di una più lunga elaborazione cosciente⁶.

1.1.2. È ormai accettato che la lingua letteraria è una categoria storica. Pertanto, a seconda della lingua che viene analizzata, i rapporti di essa con le produzioni dialettali saranno diversi. Da questo punto di vista la specificità del romeno nell'ambito di altre lingue letterarie europee è condizionata da vari fattori⁷:

a. la mancanza di qualsiasi disposizione ufficiale che avrebbe potuto imporre una parlata quale lingua letteraria, come quella di Villers-Cotterets-1539 per il francese;

b. l'assenza di un'azione unificatrice esercitata da una personalità di grandissimo rilievo, mediante un'opera di alto prestigio (come per l'Italia Dante o per la Germania Lutero);

c. le minime differenze dialettali tra le parlate dacoromene, che rendevano superflua, in un certo senso, la lingua letteraria;

d. l'assenza di una letteratura dialettale «riflessa» (usiamo qui il termine «riflessa» nell'accezione crociana);

e. l'esistenza di varianti dialettali al di fuori del territorio nel quale si parlava il dacoromeno, varianti rimaste quasi isolate per un lungo lasso di tempo, senza riuscire a diventare lingue a sé.

Anche la semplice enumerazione rivela un altro paradosso: che almeno tre dei cinque fattori elencati sono tratti distintivi negativi (nel senso della non presenza di certe caratteristiche registrate per altre lingue).

⁶ Cfr. Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *op. cit.*, p. 24.

⁷ I primi tre fattori elencati sono stati riportati dal lavoro di I. Gheție.

1.1.3. Il periodo in cui si è formata la lingua letteraria è strettamente collegato alla tradizione culturale, diversa per vari paesi, tradizione che, a sua volta, dipende dalle condizioni storiche, politiche, economiche, sociali, ecc. Per una serie di circostanze ormai note, la lingua romena letteraria si è configurata assai tardi in confronto ad altre lingue romanze. Anche il rapporto tra creazione 'letteraria' e 'popolare' (quest'ultima intesa come folclore) è diverso per il romeno; mentre per altre lingue romanze «la cosiddetta poesia popolare [...] è sempre *poesia culta degradata*»⁸, per il romeno le produzioni folcloristiche possono essere considerate anonime, collettive, orali e, talvolta, sincretiche.

Un'altra notevole dissomiglianza condizionata dalla tradizione culturale differente viene offerta dall'analisi del rapporto lingua-dialetto in certi periodi della storia di due lingue diverse, per esempio il romeno e l'italiano. Per quest'ultimo la questione del rapporto «non è comunque (e questo sin dalla sua prima importante messa a punto dantesca) un problema linguistico, ma squisitamente stilistico, letterario»⁹. Boccaccio accettava il dialetto, ma solo in posizione subalterna «come macchia umoristica e lingua del comico»¹⁰. Nella lingua romena una tale presa di posizione non venne mai riscontrata.

2. Le ricerche sinora svolte per il romeno, di ambito ampio o ristretto, hanno portato a certe conclusioni più o meno accettate o accettabili, riassunte parzialmente all'inizio del nostro contributo. Tenendo presenti questi conclusioni cercheremo in seguito di enucleare i problemi precedentemente solo accennati.

2.1. Dal punto di vista concettuale abbiamo già citato la definizione di Rosetti, Cazacu, Onu. I. Gheție ne propone un'altra: «Per lingua letteraria intendiamo qui la lingua unica sopradialettale che nasce come reazione contro la diversificazione territoriale di una lingua e finisce per diventare la lingua dell'intera popolazione, can-

⁸ Cfr. M. Sansone, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in AA. VV., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, IV, *Letterature comparate*, Marzorati, Milano 1948 p. 266.

⁹ Cfr. *Letteratura e dialetto* a cura di Gian Luigi Beccaria, Zanichelli, Bologna 1975, *Introduzione*, p. 4.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

cellando i dialetti»¹¹. È una definizione cauta che desta, tuttavia, alcune perplessità:

a. non è molto chiaro se si tratta dell'aspetto scritto o di quello orale della lingua letteraria o di tutti e due; precisiamo che anche Gheție ritiene pertinente la diglossia 'scritto/orale'¹²;

b. se l'autore intende per lingua letteraria entrambi gli aspetti, come è presumibile, l'ultima parte della definizione non può essere accettata; infatti se è vero che la lingua letteraria *tende* a diventare la lingua dell'intera popolazione, è altrettanto vero che è difficile che lo diventi. Praticamente la variante orale contiene quasi sempre elementi compresenti nel codice lingua, appartenenti alle varietà geografiche o sociali, soprattutto ai livelli fonetico e lessicale. C'è da rilevare pure che la lingua letteraria non riesce a cancellare i dialetti, anche se determina certi livellamenti attraverso un processo di interazione¹³.

2.1.1. I linguisti non romeni hanno proposto, talvolta, più di una accezione per il concetto discusso. In uno dei più pertinenti approcci che riguardano l'italiano B. Terracini parla di lingua letteraria come sinonimo di lingua culta «la cui multipla tradizione sia affidata ad una produzione scritta»¹⁴; ritiene inoltre che si può considerare l'italiano una lingua letteraria «per il senso peculiare della forma di cui è stato portatore e per il modo stesso del suo sviluppo»¹⁵ e che anche nella lingua giullaresca si può individuare «un tipo di lingua letteraria». Si tratta, evidentemente, di proposte di ambito e di impiego ristretto, che si riferiscono soprattutto alla realtà offerta dall'italiano.

2.1.2. Novità in questo campo potrebbero essere portate dai recenti contributi che partono da una prospettiva sociolinguistica, certamente pertinente per il nostro discorso, in quanto la lingua letteraria è effettivamente soggetta a condizionamenti sociolinguistici e socioculturali.

¹¹ Cfr. I. Gheție, *op. cit.*, p. 43, nota n. 1.

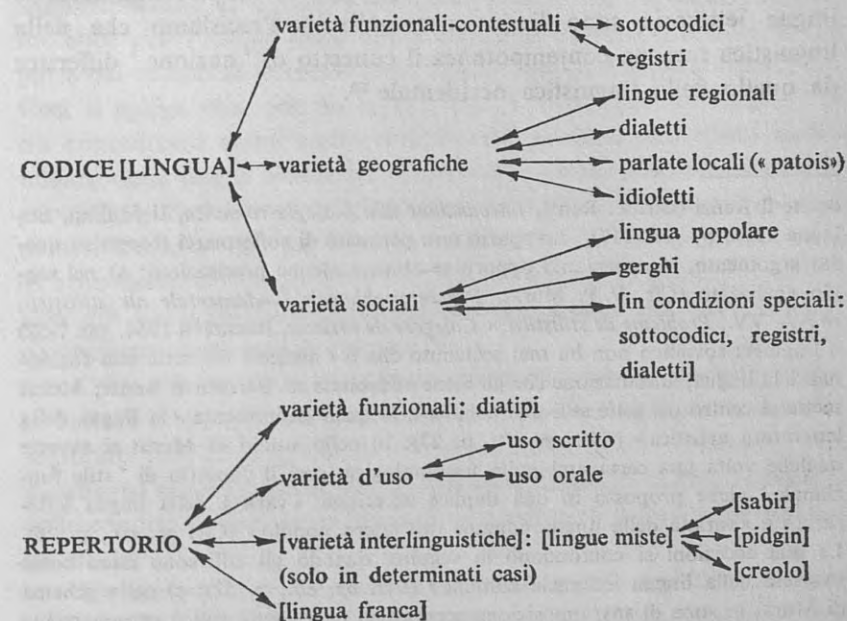
¹² *Ibid.*, pp. 63-65.

¹³ A nostro avviso si dovrebbe sostituire, nella definizione proposta da I. Gheție, almeno la sequenza «finisce per diventare» con «tenta di diventare».

¹⁴ Cfr. B. Terracini, *Analisi del concetto di lingua letteraria*, in «Cultura neolatina» XVI, fasc. 1, 1956, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

stici e socioculturali. Sintetizzando e semplificando, suggeriamo la lettura dello schema proposto da G. Berruto¹⁷ per il livello di analisi macro-sociologico, in un libro che riassume e parzialmente rielabora, in un quadro coerente, precedenti ricerche svolte da vari studiosi:



Osserviamo che la lingua letteraria non viene collocata nello schema. Tuttavia Berruto nota che essa riguarda una 'sfera d'uso della lingua', da non confondersi con i 'registri' (aulico, colto, formale, medio, colloquiale, ecc.) o con i 'sottocodici' (le cosiddette lingue speciali, tecniche o scientifiche, dei mestieri, ecc.)¹⁸. L'autore osserva, a giusta ragione, che tale differenza non viene registrata nella bibliografia sull'argomento, ma nella sua critica travisa in alcuni punti uno schema da lui stesso analizzato, quello del linguista V. P. Murat¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ Cfr. G. Berruto, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna 1974, pp. 61-78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ Una lettura in alcuni punti poco precisa dello studio del Murat ci offre

Sempre Berruto afferma che «una delle varietà geografiche di una lingua è di solito assunta a paradigma di quella lingua e diventa lingua nazionale»²⁰.

Per il rapporto tra le norme della lingua letteraria e quella nazionale alcune ricerche romene citano l'asserzione di A. S. Čikobava: «Tutte le lingue nazionali sono lingue letterarie; ma non tutte le lingue letterarie sono lingue nazionali»²¹. Precisiamo che nella linguistica romena contemporanea il concetto di 'nazione' differisce da quello della linguistica occidentale²².

anche il Renzi (Cfr. L. Renzi, *Introduzione alla filologia romanza*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 113-117). Lo spazio non permette di soffermarci troppo su questo argomento, ma riteniamo opportune almeno alcune precisazioni: a) nel saggio analizzato (Cfr. V. P. Murat, *Despre problemele fundamentale ale stilisticii*, in AA. VV., *Probleme de stilistică - Culegere de articole*, București 1964, pp. 7-52) il linguista sovietico non ha mai sostenuto che il «nucleo» dei sette stili funzionali è la lingua, affermazione che gli viene addebitata da Berruto e Renzi; Murat mette al centro dei sette stili una nebulosa, la quale rappresenta «la lingua della letteratura artistica» (Cfr. *op. cit.*, p. 27); b) nello studio di Murat si avverte qualche volta una certa ambiguità terminologica, così il concetto di 'stile funzionale' viene proposto in una duplice accezione: «varietà della lingua letteraria» e «varietà della lingua comune dell'intero popolo» (Cfr. *op. cit.*, p. 26). Le due accezioni si confondono in seguito, quando gli stili sono intesi come «varietà della lingua letteraria comune» (Cfr. *op. cit.*, p. 52); c) nello schema di Murat la zona di sovrapposizione generale di tutti i sette stili è estremamente ridotta: lo 'stile poetico' e quello 'scientifico' sono piuttosto tangenti tra di loro e non sovrapposti. Di conseguenza, manca il «nucleo» comune. (Lo schema proposto dal Renzi non rispetta la disposizione iniziale degli stili adoperata da Murat).

²⁰ Cfr. Berruto, *op. cit.*, p. 74.

²¹ Cfr. A. S. Čikobava, *Vvedenie v jazykoznanie*, Moskva 1952, p. 116. [Apud Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *op. cit.*, p. 27].

²² Ecco le due diverse accezioni registrate nei dizionari più recenti delle lingue romena ed italiana: «Nazione, s.f. Comunità stabile di gente, storicamente costituita come stato, apparsa sulla base dell'unità di lingua, di territorio, di vita economica e di costituzione psichica, quale si manifesta nelle particolarità specifiche della cultura nazionale e nella coscienza dell'origine e della sorte comune» (Cfr. Academia Republicii Socialiste România, Institutul de lingvistică, *Dictionarul explicativ al limbii române*, București 1975, s.v.); «nazione s.f. 1. Unità etnica cosciente di una propria peculiarità ed autonomia culturale, spec. in quanto premessa di unità e sovranità politica. [...] 2. lett. Gente [...] 3. arc. Origine, nascita, con riferimento alla famiglia o alla patria / Generazione [...]» (Cfr. G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, V ristampa, Le Monnier, Firenze 1974, s.v.).

Per ciò che riguarda l'inserimento della lingua letteraria nello schema di analisi macro-sociologica, pensiamo che essa possa essere collocata benissimo sia nel codice lingua sia nel repertorio, come «varietà di sfera d'uso», nel suo duplice aspetto: scritto e orale²³.

2.2. Tutti gli studiosi sono d'accordo che le norme della lingua letteraria hanno un carattere sopradialettale²⁴. Di conseguenza, sembrerebbe che l'analisi delle opere scritte in dialetto non entri a far parte del campo di interesse della lingua letteraria o della letteratura. Così si spiega che, per un certo periodo, l'impegno dei linguisti si sia concentrato quasi esclusivamente sul processo centripeto determinato dalla lingua letteraria. Le recenti ricerche tentano, invece, di riscoprire e di rivalutare la letteratura dialettale, specialmente in paesi come l'Italia, in cui, per l'eccezionalità della sua storia policentrica, «l'esito dialettale ha potuto costituire (ed anche sul piano dei valori) non già un paragrafo stravagante e marginale, ma una variante equipollente degli esiti in lingua»²⁵.

Certo, tra la storia, la cultura e le tradizioni italiane e la storia, la cultura e le tradizioni romene ci sono notevoli differenze, ma ci è sembrato che la proposta di rivalutazione si possa accettare come parametro positivo anche nel nostro caso, tenendo conto, beninteso, delle condizioni diverse di formazione e sviluppo della lingua romena letteraria.

Un riesame dei dati contenuti nella realtà oggettiva propone anche I. Gheție. Nel suo volume, più volte citato, l'autore tenta

²³ Un raggruppamento gerarchico a cinque livelli delle varietà funzionali della lingua letteraria (i cosiddetti «stili») — con l'esclusione, però, delle varianti territoriali — propone Paula Diaconescu. [Cfr. P. Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*. Partea I. *Probleme de normare a limbii române literare moderne* (1830-1880), București 1974, pp. 92-93]. I cinque livelli sono individuati prendendo in considerazione i seguenti parametri: il fattore socio-culturale rapportato ai componenti dell'atto della comunicazione (I livello); la forma della comunicazione (II); la modalità della comunicazione che comprende lo scopo, il contenuto, le circostanze e la relazione tra emittente e ricevente (III); l'orientamento dominante nella realizzazione dell'atto della comunicazione, verso il messaggio (IV); l'orientamento dominante verso l'uno dei fattori della comunicazione, realizzato in vari domini dell'attività socio-culturale (V).

²⁴ Nella linguistica italiana si usano anche i termini «carattere supernazionale» e «carattere superregionale» (Cfr. B. Terracini, *op. cit.*, p. 26).

²⁵ Cfr. G. L. Beccaria, *op. cit.*, p. 1.

di spiegare i rapporti tra la lingua letteraria e le parlate dacoromene adottando una prospettiva nuova rispetto alle precedenti ricerche: dalle parlate verso la lingua letteraria e non viceversa. Sono da considerare elementi positivi del suo lavoro l'interesse per il periodo che precede la formazione della lingua letteraria, il 'recupero' delle teorie che ammettevano l'esistenza dei « dialetti » letterari per il dacoromeno, la nuova periodizzazione della lingua letteraria, nonché il materiale linguistico ricchissimo che conferma continuamente le ipotesi dell'autore.

Purtroppo, anche in questo caso, il silenzio sulle produzioni dialettali e le manifestazioni culturali aromene²⁶ è totale.

2.2.1. Nel solo idioma della lingua romena in possesso di una pur minima letteratura dialettale, quello aromeno, la prima testimonianza scritta, su legno, viene datata 1731 e consiste in un'iscrizione quadrilingue: greca, albanese, latina ed aromena. Un'altra iscrizione, non datata, ma probabilmente più o meno dello stesso periodo, si trova sul cosiddetto « vaso Simota ». Fra le prime testimonianze possiamo inoltre ricordare il vocabolario trilingue di T. A. Cavallioti, le frasi aromene con i loro corrispondenti in greco, bulgaro ed albanese di Daniil Moscopoleanul, l'abecedario di C. Ucuta e due manoscritti anonimi: *Codex Dimonie* e *Liturghier aromânesc*.

All'inizio dell'Ottocento sono state stampate *Măiestria ghiovă-sirii românești cu litere latinești, care sînt literele Românilor ceale vechi* (Buda 1809) di C. Roja e *Gramatica română sau macedoromână* di M. Boiagi (Vienna 1813). Sempre appartenente alla letteratura a carattere didattico o religioso è anche un 'apostolo' tradotto da G. Tomara nel 1885 e conservato in manoscritto. Parecchie indica-

²⁶ Fra i tre idiomi romanzi sud-danubiani possiamo assumere, come termine di riferimento per le produzioni dialettali, quello aromeno. Per il meglenoromeno e l'istroromeno, oasi romanze estremamente ridotte, che usano strumenti di comunicazione linguistica di ambito e impiego demograficamente troppo ristretti, questo discorso non sarebbe pertinente, giacché manca una corrispondente letteratura dialettale. Per ragioni di spazio talvolta rinunceremo a indicare i titoli completi, il luogo o la data di apparizione. Per tali indicazioni ed altre rimandiamo a Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București 1932, pp. 38-135; M. Caragiu-Marioțeanu, *Liturghier aromânesc. Un manuscris anonim inedit*, București 1962, pp. 111-122; T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân general și etimologic. Dictionnaire aroumain (macedo-roumain) général et etymologique*, 2 ediz., București 1974, *Abbreviazioni*, pp. 1381-1399.

zioni bibliografiche che sostenevano l'esistenza di testi aromeni non hanno trovato purtroppo conferma: i presupposti manoscritti o testi a stampa sono andati perduti. Altre produzioni sono fortemente dacoromenizzate, perciò meno pertinenti per l'autenticità sul piano linguistico.

Alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento le attestazioni non solo aumentano, ma passano ad un livello qualitativamente diverso. Accanto a varie antologie²⁷, che raccolgono le produzioni folcloristiche, si può parlare dell'inizio di una letteratura dialettale dotta (cultà)²⁸, dovuta ad autori come: T. Iliescu, M. Nicolescu, Z. Araia, N. Bațaria, C. Belimace, M. Beza, T. Caciona, Gh. Ceara, I. Foti, G. Murnu, N. Tulliu, N. Vello, ecc. La grande maggioranza delle produzioni dialettali aromene sono poesie liriche o epiche; non mancano tuttavia le novelle e anche tentativi nel genere drammatico.

Il fervore culturale che si manifesta a cominciare dalla fine del secolo scorso si spiega anche per lo stretto contatto con il giovane stato romeno. In seguito alla fondazione di scuole romene nelle provincie balcaniche gli aromeni vivono un periodo di risveglio nazionale. Spesso con l'appoggio dei romeni appaiono numerose riviste aromene, le quali offrono uno sbocco ai giovani intellettuali: *Albina Pindului*, *Frățîlia întru dreptate*, *Macedonia*, *Gazeta Mace-*

²⁷ Eccone alcune: M. G. Obedenaru, *Texte macedo-române*, basme și poezii populare de la Crușova publicate după manuscrisele originale de prof. J. Bianu, București 1891; Per. Papahagi, *Din literatura poporană a Aromânilor*, București 1900; Per. Papahagi, *Graie aromâne*, București 1905; Per. Papahagi, *Basme aromâne și glosar*, București 1905; T. Papahagi, *Antologie aromânească. Literatură poporană. - Literatură cultă. - Musică poporană. - Vederi etnografice. - Introducere. - Glosar complet în limba franceză*, București 1922.

²⁸ Per l'analisi della letteratura culta o popolare si possono leggere: l'introduzione di T. Papahagi dell'antologia da lui stesso edita nel 1922, nonché, dello stesso autore, *Biblioteca națională a Aromânilor*: I Nuși Tulliu, *Poezii*, 1926; II Poezii Zicu A. Araia și T. Caciona, 1932; III N. Bațaria, *Anecdote*, 1935; oppure, sempre da T. Papahagi, *Lirica populară aromână*, nel suo vol. *Poezia lirică populară*, [București] 1967, pp. 309-461 (e specialmente pp. 311-316). Dopo la seconda guerra mondiale e dopo un silenzio che è durato parecchio tempo, l'interesse per la poesia aromena riprende timidamente in Romania proprio negli ultimi anni. Si veda, in tal senso: H. Căndroveanu, *Antologie lirică aromână*, București 1974 (contiene poesia culta e poesia popolare); *Antologie de poezie populară aromână*, ediție îngrijită, prefață și transpunere de Chirața Jorgoveanu-Dumitru, București 1976.

domiei, Revista Pindului, Frăția, Lumina, Graiu bun, Licea Pindului, Revista Balcanică, Flambura, Peninsula Balcanică, Flambura Pindului, Dimindarea, ecc.

2.2.2. Una tale attività, qui sommariamente indicata ma in realtà molto più estesa, richiama l'attenzione sulla questione della sua collocazione, il che comporta notevoli difficoltà.

2.2.2.1. Uno dei problemi preliminari che si dovrebbero chiarire è la possibilità dell'estensione della diglossia 'varietà d'uso (forma scritto(a)/orale' anche nel dialetto aromeno. Allo stato attuale delle ricerche le informazioni di cui disponiamo sono assai povere per poter permettere l'identificazione di una variante letteraria scritta nello aromeno, tanto più che l'idioma non è unitario, poiché presenta due gruppi di parlate con differenze di una certa entità. Un timido tentativo di unificazione si può rilevare saltuariamente; un esempio viene offerto da Pericle Papahagi, il quale, nel trascrivere e pubblicare le *Basme aromâne* (Fiabe aromene), raccolte in zone diverse, interviene talvolta sostituendo alcune particolarità pertinenti per il gruppo di parlate nord aromene con quelle del gruppo meridionale, al quale egli apparteneva linguisticamente²⁹.

2.2.2.2. Un altro problema riguarda l'attuarsi della possibile dicotomia letteratura 'spontanea'/letteratura 'riflessa'.

A nostro avviso si può, eventualmente, individuare una letteratura dialettale 'spontanea' nel folklore aromeno, anche se in questo caso il folklore deve essere inteso diversamente da quello romanzo occidentale, per esempio l'italiano (vedi sopra, sotto 1.1.3.).

Per le produzioni non folcloristiche il discorso è più complesso. Le prime manifestazioni nel dialetto aromeno hanno un carattere religioso e didattico. Alcuni dei manoscritti sono anonimi, ma anche per i primi autori l'uso del dialetto non è né spontaneo né contrapposto alle norme della lingua romena letteraria, troppo lontana geograficamente. Si trattava di intellettuali poliglotti, i quali propo-

²⁹ Alcune di queste modifiche sono notate dall'autore. Per esempio, alla fine della favola *Feata răzită al Dumidzâ* [abbiamo semplificato la trascrizione fonetica - NN - C.G.], Per. Papahagi aggiunge: «Spus de Tašku Tomu din Vlaho-Klisura, Macedonia; transcriu ca la Avela» (detta da Tašku Tomu di Vlaho-Klisura, Macedonia; trascritta come ad Av[d]jela). (Cfr. Per. Papahagi, *Basme aromâne*, p. 149).

nevano l'uso del dialetto aromeno per cercare di diffondere un minimo di cultura nel proprio idioma, quasi isolato dalla madre lingua, e per resistere all'espansionismo linguistico-culturale greco. Abbiamo già visto che si può parlare dell'inizio di una vera letteratura dialettale aromena solo nel tardo Ottocento o addirittura nel Novecento, quando alcuni intellettuali aromeni, stimolati dal contatto continuo e proficuo con la cultura romena (attraverso le scuole, la chiesa, le riviste, ecc.), hanno tentato di esprimere i propri sentimenti, il proprio animo, mediante produzioni scritte nel loro idioma. Contribuiva, forse, anche l'aspirazione di mostrare ai popoli con i quali condividevano da secoli lo spazio balcanico che anche il loro idioma avrebbe retto ad un simile confronto.

Una scelta viene operata anche in questo caso fra il romeno e l'aromeno (cioè fra lingua e dialetto), ma certamente la valida dicotomia proposta da B. Croce per la letteratura dialettale italiana non si può estendere al perimetro romanzo sud-danubiano. Infatti è difficile utilizzare in questo caso il concetto di letteratura dialettale 'riflessa', perché non si tratta del desiderio di opporre il dialetto alla lingua. D'altro canto, siccome «nella letteratura dialettale spontanea il dialetto è adoperato senza la coscienza della dialettalità, come linguaggio nativo che non vuole, né sa distinguersi dalla poesia nazionale in lingua»³⁰, non possiamo nemmeno ricorrere al concetto di letteratura dialettale spontanea.

A questo punto possiamo affermare che la collocazione delle produzioni dialettali aromene rimane un problema aperto, così come rimane aperta la questione dei rapporti tra la lingua romena letteraria e l'idioma aromeno.

3. Un altro interrogativo, a cui non si è ancora risposto, è stato posto dal romanista e romenista Alf Lombard³¹. Secondo il suo parere il romeno è la lingua letteraria romanza meno fissata, nel senso che presenta delle esitazioni «fra parole di origine latino-romanza e parole di importazione slava, nell'esprimere un solo con-

³⁰ Cfr. G. L. Beccaria, *op. cit.*, p. 20.

³¹ Cfr. A. Lombard, *La lingua letteraria romanza meno fissata: il romeno*, negli *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi* (Firenze, 3-8 Aprile 1956), II, *Comunicazioni*, parte I, Sansoni, Firenze 1959, pp. 283-286.

etto»³², tra varie pronunce, e tra forme grammaticali diverse, per esempio per il plurale.

Senza discutere qui la validità della sua tesi (ciò che comporterebbe uno studio approfondito) osserviamo tuttavia che, almeno parzialmente, essa contiene delle esagerazioni. In tal senso va interpretata l'affermazione: «Ma non credo che questa ricchezza possa essere definitiva. La lingua letteraria, la "koiné" dovrà compiere una scelta perché la diversità di parola e di forma non risponde sempre a un bisogno preciso»³³. Anche se ciò fosse vero (e lo è in alcuni casi), la diversità di parola si può risolvere o si potrebbe risolvere nel futuro mediante una 'specializzazione' dei termini sinonimi. Infatti è stato già rilevato che per la maggior parte dei sinonimi i significati non si sovrappongono e quando i sinonimi coincidono semanticamente, differiscono per l'uso contestuale, per zona socio-culturale, ecc.³⁴.

4. Non è stata nostra intenzione risolvere in questa sede i quesiti elencati. Abbiamo tentato solamente di offrire un quadro limitato (e perciò suscettibile di futuri sviluppi) dei problemi che attendono una soluzione, con particolare riguardo, nella parte finale, alla specificità delle produzioni dialettali aromene.

4.1. Pertanto, invece di conclusioni, proponiamo alcune riflessioni e suggerimenti:

a. Il dialetto aromeno, con le sue produzioni letterarie ed il suo — anche se breve e relativo — fervore culturale, non può e non deve rimanere un'entità sconosciuta nell'ambito della cultura romena.

b. Dal punto di vista metodologico, nella storia della lingua romena letteraria si potrebbe parlare del dialetto aromeno collocandolo come varietà letteraria dialettale extraterritoriale. Per il periodo iniziale, in cui le norme della lingua romena letteraria non erano ancora costituite, nella descrizione delle varietà dialettali l'accento al dialetto aromeno è forse ancora più pertinente.

c. Se si dovesse tentare un approccio più apertamente socio-linguistico e soprattutto socio-culturale — ciò che richiederebbe anche

³² *Ibid.*, p. 284.

³³ *Ibid.*, p. 286.

³⁴ Si veda P. Diaconescu, *op. cit.*, pp. 82-83.

una rielaborazione del concetto stesso di lingua letteraria — il collocamento delle produzioni dialettali aromene nella cultura romena sarebbe perfettamente giustificato. In una tale prospettiva le produzioni dialettali aromene potrebbero essere considerate una *proposta di strumento di cultura* (formula assolutamente provvisoria).

d. Si dovrebbero approfondire le ricerche riguardanti il carattere più o meno fissato delle norme della lingua romena letteraria contemporanea in confronto con altre lingue romanze.

Gheorghe Carageani

O LÉXICO MARÍTIMO NA « PEREGRINAÇÃO » DE FERNÃO MÊNDES PINTO

A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto continua a despertar o interesse da crítica¹. Uma leitura da obra é possível, como sabemos, a muitos e diferentes níveis. À luz das novas aquisições da crítica literária poder-se-ia mesmo chegar a uma nova interpretação do « problema » Fernão Mendes Pinto.

O que nos interessa, porém, neste momento, é a análise do léxico particular da « *Peregrinação* », o que nos leva também a uma contribuição à ainda não concluída « querelle » sobre a veracidade das narrações do nosso Autor.

Entre as diferentes facetas reveladas por Fernão Mendes Pinto escolhemos primeiro a de mercador² e continuamos agora com a de marinheiro.

Observa G. Le Gentil³: « Il y a des chapitres entiers de la *Peregrinação* que, si on nous les présentait isolément, sans nom d'auteur, nous croirions tirés de l'*Histoire tragico-maritime*. Même forme du récit personnel, même précision rigoureuse dans l'emploi du vocabulaire technique ».

Esta rigorosa precisão foi-lhe reconhecida também em outros

¹ O mais recente trabalho sobre a *Peregrinação* é: T. Cirillo, *Note sulla traduzione spagnola della « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto* — AION-SR, XIX,2, 1977, pp. 407-415.

Continuamos, no entanto, à espera da conclusão da edição crítica começada por António José Saraiva em 1961. (Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação e outras obras* - Texto crítico, prefácio, notas e estudo por António José Saraiva - Lisboa, Livraria Sá da Costa - I vol.: 1961; II vol.: 1962; III vol.: 1974).

² V. M. L. Cusati: *Note lessicali: terminologia mercantile nella «Peregrinação» di Fernão Mendes Pinto* — AION-SR, XII,2 1971, pp. 227-233.

³ F. M. Pinto - *Un précurseur de l'exotisme au XVI siècle* par G. Le Gentil - Paris, Hermann e C. Editeurs, 1947, p. 261.

aspectos da narração por A. J. Saraiva⁴: «A preocupação documental de Mendes Pinto não esquece nada do que é necessário para erguer perante o leitor um mundo concreto, nem os detalhes da vida quotidiana, incluindo a maneira de comer, de vestir, as etiquetas, as fórmulas de saudação e inclusivamente frases inteiras da língua local». Mas⁵ «Il y a des sujets où Mendes Pinto est d'une compétence indiscutable. Il énumère, en marin expérimenté, tous les types d'embarcations: *paguel, catur, lanchara, balom, jurupango, calaluz, lantea, champana, vancom, funé*. Nous rencontrons néanmoins, dans ce domaine qui est le sien, des termes qu'on ne peut identifier: panoura, guedes, laules, seros, langoas».

Do conjunto destas capacidades, da experiência de marinheiro e de corsário deriva um léxico que, quer pela sua especificidade técnica, quer pela «orientalização» que sofre, não resulta de fácil compreensão. O conhecimento do exacto sentido dos termos usados ajuda-nos, pois, para a total aquisição crítica da obra e daquela extraordinária e complexa personalidade que foi Fernão Mendes Pinto.

Recolhemos, por isso, as palavras que pertencem ao léxico marítimo usado por Fernão Mendes Pinto dividindo-as em:

- I: nomes de embarcações:
- II: nomes de partes de embarcações:
- III: outros termos marítimos.

Para conseguir a definição mais clara dos vocábulos examinados escolhemos as seguintes obras:

S. R. Dalgado, Mons., *Glossário Luso-asiático*, Coimbra, 1919, 2 voll. (que, no texto, indicamos com D):

Com. tes H. Leitão e J. Vicente Lopes, *Dicionário da linguagem de marinha antiga e actual*, Lisboa, 1974 - II ed. (que, no texto, indicamos com DM):

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa-Rio, 1960. (que, no texto, indicamos com EPB):

⁴ *História da cultura em Portugal* por A. J. Saraiva, Lisboa, Jornal do Fôro, 1955, II vol., p. 478.

⁵ G. Le Gentil, obra citada, p. 329.

A. J. da Costa Pimpão, *Vocabulário*, no VII Vol. da *Peregrinação* de F. M. Pinto, nova edição conforme a de 1614 preparada e organizada por A. J. da Costa Pimpão e César Pegado, Porto, 1944-1946. (que, no texto, indicamos com CP).

Para todas as citações da «*Peregrinação*» referimo-nos a esta mesma edição indicando, entre parêntesis, o volume e o capítulo com números romanos e a página em numeração arabe.

I: NOMES DE EMBARCAÇÕES

ALMADIA: «Embarcação pequena, de duas proas, feita de um tronco de árvore escavado, usada pelos indígenas do Oriente. É movida a remo, contudo, algumas almadias largam uma vela e estas é frequente usarem *cangalhas*⁶ ou *balanceiros* como hoje lhes chamam.»*

Esta a definição de DM que nos parece a mais clara.

BALÃO: «Pequena e ligeira embarcação de remos, de base monóxila, frequentemente mencionada pelos nossos escritores com relação à Índia e à Malásia (...) Estendeu-se depois o termo a algumas embarcações, não inteiramente similares, como sinónimo de *almadia*, *escaler*⁷, *falua*⁸, *bargantim*⁹, *galeota*¹⁰.»

Esta a definição de D que CP e DM citam. A EPB define: «Espécie de almadia na Malásia, na Índia *escaler* ou *galeota*».

* Seja-nos permitido omitir os parêntesis rectos dos números das muitas nossas notas nas citações.

⁶ *cangalhas*: «Sistema usado em algumas almadias — e embarcações semelhantes — para lhes aumentar a estabilidade. É formado essencialmente por dois madeiros que vão pousados na água, um a cada bordo, à distância conveniente e mantidos nas suas posições por meio de varas flexíveis, ou feixes de tiras de bambu que lhes estão ligadas e têm a parte media aguentada na embarcação. Hoje chamam-lhes „*balanceiros*”.» (DM)

⁷ *escaler*: «Embarcação miúda, de quilha, com popa de painel, roda de proa direita, destinada a transportes de pessoal e material, reconhecimentos, etc. Arma, normalmente, 8 a 10 remos em toleteiras.» (DM)

⁸ *falua*: «Embarcação de vela que era empregada no tráfego dos rios e, às vezes, em transporte de pessoal conjuntamente com material. Largava duas velas latinas triangulares.» (DM)

⁹ Veja-se *bargantim*.

¹⁰ Veja-se *galeota*.

BARÇAÇA: DM define: « Embarcação de madeira ou de ferro, geralmente de fundo chato, com grande boca e pequeno pontal, destinada a transporte de mantimentos, combustíveis, água, etc. As barçaças, em geral, andam a reboque. »¹¹

BARGANTIM: « Antiga embarcação com as formas duma galeota, porém de menores dimensões, de coberta corrida, com 8 a 10 bancos para os remadores, e que podia armar uma vela. // Antigo navio de vela geralmente com armação de brigue¹², muito veleiro e que era armado com 2 a 20 peças. » (DM)

O uso em Fernão Mendes Pinto (I-XII-42: V-CLXXVI-175) não nos permite a exacta identificação da embarcação.

BATEL: « A maior das embarcações das naus e galeões. Era muito possante, e seu comprimento andava por 1/3 do comprimento da quilha do navio, a boca¹³ regulava por 1/3 daquele e a altura da roda de proa¹⁴, por metade da boca. O batel era transportado no primeiro pavimento coberto, a contar do convês. » (DM)

CALALUZ: « Pequena embarcação, ligeira e de remos, antigamente usada nas ilhas do Índico e da Malásia — *galeotas de remo, cõ algũs calaluzes de Java* — (F. M. P. I-XXV¹⁵-101). Segundo Gonçalo de Sousa, armavam 20 a 27 remos e levavam vinte e tantos soldados (38 v.). » (DM)¹⁶

¹¹ *Rebocar:* « Puxar na água, por um navio ou qualquer corpo flutuante, a fim de o levar de um sítio para outro. » (DM)

¹² *Brigue:* « Navio de vela, de pano redondo, que tem dois mastros, cada um dos quais com dois mastaréis (...) Tem gurupés e correspondente velame. » (DM) (« *mastro:* Vergõtea de madeira (...) completada às vezes, com outras de menores dimensões chamadas *mastaréis*, colocada em posição sensivelmente vertical no plano de simetria do navio ou da embarcação, e que se destina a aguentar as velas. *gurupé:* Mastro que sai para fora da proa, com inclinação de cerca de 35 relativamente ao plano horizontal. » (DM)

¹³ *Boca:* « A maior largura do navio ou embarcação. » (DM)

¹⁴ *Proa:* « A parte anterior do navio. » (DM)

« *Roda de proa:* „O conjunto das várias peças, convenientemente ligadas, que se seguem à quilha e fecham a ossada do navio pela parte de vante.“ » (DM)

¹⁵ Leia-se XXVI. (D. M. também se refere à edição da *Peregrinação* preparada e organizada por Costa Pimpão e César Pegado.)

¹⁶ « Gonçalo de Sousa — *Curiosidades* — É parte de um códice da Biblioteca da Universidade de Coimbra e do qual a Biblioteca Central da Marinha tem fotocópias reunidas sob o título — *Arquitectura naval* —. » (DM)

CARAVELA: « Navio latino concebido em Portugal no tempo do Infante D. Henrique, especialmente empregado nos descobrimentos (...).

caravela de armada: caravela capaz de ser incorporada em qualquer armada como auxiliar e que, normalmente, arvorava 4 mastros, armava pano redondo¹⁷ no de proa e bastardos¹⁸ nos 3 restantes. A sua capacidade de carga andava entre 150 e 180¹⁹ tonéis. » (DM)²⁰

¹⁷ « ... pano é o conjunto de velas e a expressão redondo está longe de traduzir rigorosamente a forma, pois as velas deste tipo são quadrangulares e trapezoidais. O nome, ao que parece, resulta do facto de, tal pano, ser caracteristicamente pertencente a navios redondos, de formas cheias, isto é, aqueles navios de boca muito grande em relação ao comprimento: naus, galeões, etc. » (Amadeu de Carvalho Andrade: *Os navios que descobriram o mundo*, Edição do Museu da Marinha, Lisboa, 1975.)

¹⁸ « Nome pelo qual são geralmente designadas as velas latinas triangulares que envergam em compridas vergas inclinadas para ré. Eram *bastardas* as velas do mastro da mezena das naus, da mezena e da contra-mezena dos galeões, bem como as das caravelas chamadas *redondas* por terem pano redondo no referido mastro. » (DM)

¹⁹ De facto no manuscrito da segunda metade do séc. XVI conhecido como « Livro Náutico » e que se encontra nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (cod. 2257 e cod. 637) a fol. 36 lê-se: Medidas para fazer huma caravela de cento e cincoenta toneis até cento oitenta ...

²⁰ Quanto à palavra *tonel*, DM define:

« **TONEL:** Medida usada na antiga construção naval para estabelecer ou avaliar a capacidade de carga dum navio. Tinha um rumo de comprimento — cerca de m. 1,50 — e de largura 4 palmos de Goa, ou seja, aproximadamente um metro. »

Quinino da Fonseca no seu *A arquitectura naval no tempo dos descobrimentos em História da expansão portuguesa no mundo*, ed. Ática, Lisboa, 1938, (vol. II, cap. IV), afirma: « Contrariamente ao que se tem suposto, de que a antiga medida do porte em tonéis excedia muito a sua equivalência em toneladas métricas, verificámos que cada tonel das antigas medidas do porte dos navios corresponde proximamente a 1,26 toneladas métricas; 100 tonéis correspondiam, pois, a cerca de 126 dessas toneladas. »

Mas em DM encontramos:

« **Tonelada:** Antiga medida de peso que valia 13,5 quintais, o que correspondia a cerca de 793 kg. // (Ant.) O mesmo que *tonel*. »

Tonelada métrica: O mesmo que *tonelada de deslocamento*.

Tonelada de deslocamento: É o peso de 1000 kg. »

Muito diferente, portanto, é a avaliação.

CATUR: « Pequena, estreita e ligeira embarcação indiana, muito usada antigamente. » (D)²¹

As definições dos outros autores concordam com esta.

CHAMPANA: « Pequena embarcação da Malásia e da China e de algumas partes da Índia. » (D)

As outras obras concordam com D.

EMBARCAÇÃO: « Navio, barco ou qualquer corpo flutuante destinado a navegar. O nome de *embarcação* aplica-se contudo mais geralmente aos barcos de pequena tonelagem destinados a transporte de pessoal ou material leve que se empregam no serviço de portos e rios, pequena cabotagem, no serviço de navios e em recreio. » (EPB)

FUNCE-FUNEE: Fernão Mendes Pinto usa *funce* (IV-CXXXV-119; CXXXVII-131) e *funee* (VI-CCIX-173; VII-CCXXIII-70,71).

Segundo D, « *funce*: Pequeno barco de remo no Japão (do jap. *fune* = barco e *se* = rio, canal); *funé*: Nome genérico de embarcação no Japão. »

A definição e a hipótese de formação da palavra que apresenta D não são compartilhadas pelo DM e pelo CP que crêem num erro tipográfico concordando com D só quanto à definição de *funé*.

Em VI-CCIX-173 Fernão Mendes Pinto define: « ... veyo em hũa funee de remo do tamanho de hũa boa galeota. »

FUSTA: DM: « Embarcação comprida, *estreita*, de pequeno calado, borda direita e proa de beque armada de esporão. Variava muito com as suas dimensões e número de remos que cruzava. Falam-nos os documentos de fustas de muito diferentes tamanhos e que tinham desde 10 até 26 bancos. Era, pode dizer-se, da família das galés. A fusta armava paveses, tinha um mastro onde podia largar uma vela bastarda e tinha, ainda, tendal²² à popa. »

CP: « Embarcação de baixo bordo, *larga* e chata, de vela e remos. »

²¹ D continua: « o termo entrou na marinha inglesa com a grafia *cutter* e daí passou para a portuguesa sob a forma de *cuter* como aparece nos *Annaes Marítimos* (1842) p. 287 (...) A palavra era corrente no Malabar e no Concão quando os portugueses lá chegaram, e se hoje se não usa, é porque tais barcos não existem. »

²² *Tendal*: « Toldo armado na parte de ré das galés e de outras embarcações de rémos ». (DM)

GALÉ: « Embarcação de borda relativamente baixa, cuja boca andava entre 1/7 e 1/9 do seu comprimento, armada de esporão, movida, ordinariamente, a remos mas que podia navegar à vela quando tinha ventos largos para o que arvorava dois ou três mastros, armava entre 15 e 30 remos por bordo e cada um deles era manejado por vários remadores. » (DM)

GALEÃO: « Navio cujas semelhanças com a nau têm ocasionado divergências de opiniões no que respeita às características que podem estabelecer diferenças nítidas entre os dois tipos de navios. Quanto a nós, o galeão foi criado especialmente para fins de guerra embora o porão e a I coberta fossem destinados a carga (...) arvoravam os galeões 4 mastros, com pano redondo nos dois de vante, e pano latino, com forma de bastardos, nos de ré, que eram o da mezena²³ e o da contramezena²⁴. Em qualquer destes últimos, largavam às vezes sobre-mezenas²⁵ em mastaréis. Quanto a número de cobertas, não ia além de três. (...) Nos diários de navegação, os pilotos, quer os seus navios fossem naus quer fossem galeões, sempre lhe chamavam naus. Este facto tem dado ocasião a confusões. » (DM)

GALEOTA: « Embarcação do tipo das galés²⁶, porém de menores dimensões, pois, geralmente, não armava mais de 20 remos por borda, e cada um deles movido por um só remador. Podia armar 2 mastros com pano latino e ter um tendal à popa. Não tinha acastelamentos. » (DM)

GELVA: « Navio pequeno, semelhante a uma caravela, empregado no comércio, principalmente do Mar Vermelho. » (DM)

²³ *Mezena*: « Nos antigos navios — naus, galeões e caravelas — era o bastardo que armava no mastro da mezena, o terceiro a contar da proa. » (DM)

²⁴ *Contramezena*: « A vela bastarda do mastro de ré nos galeões. // O mastro onde armava a contramezena nos galeões. » (DM)

²⁵ *Sobremezena*: « Pequena vela triangular que algumas naus largavam por cima da mezena e da contramezena. As sobremezenas envergavam em vergas semelhantes às antenas das mezenas e ficavam, como esta, inclinadas. » (DM)

²⁶ Fernão Mendes Pinto usa indiferentemente galé pequena e galeota. Em IV-CXLVI-176 — I linha encontramos: « ... aparelho a galé grande, e as quatro pequenas, e cinco fustas, cõ as quais ... » e, na mesma página (IV-CXLVI-176-12a linha): « ... fez logo prestes esta armada de cinco fustas, quatro galeotas, e hũa galé real ... ».

GUEDEE: « Fernão Mendes Pinto emprega o termo para designar uma espécie de embarcação da China. Mas evidentemente a palavra não é, como não são *mânchua* e *balão*, do chinês que não tem os fonemas *g* sem nasal e *d*. Deve provir do malaio *galug*, que quiere dizer « barco pequeno e chato ». (*Peregrinação*, cap. 88). » (D)

JANGAA: CP traz: « Pequena embarcação de remos, na Malásia », que concorda com D e EPB.

DM traz: « Julgamos ser o mesmo que *joanga*. »

Está em contraposição com D. que diz: « ... há outro termo semelhante, *joanga*, designativo duma embarcação de Maluco, que mencionam Castanheda, Gabriel Rebelo e Fernão Mendes Pinto que acentua *joangá*. »

JANGADA: « Armação improvisada feita com madeira de navio naufragado, para recolher pessoas e despojos. (Do malaiala *changa-dam* segundo Dalgado). » (CP)

JOANGÁ: Veja-se *jangaa*.

JUNCO: Apesar da definição de D que também CP cita (Embarcação oriental de alto bordo, especialmente chinesa.), parece-nos mais completa a definição de DM: « O maior navio que os chineses usavam na guerra e no comércio. Chegava a ter 700 tonéis, arvorava dois ou três mastros e podia também navegar a remos — chamados 'lios-lios' — que eram armados à proa e, por serem grandes, cada um precisava de 4 a 10 homens para ser manejado.

O junco de guerra era mais alteroso e tinha altos castelos à proa e à popa, donde, nas abordagens, combatiam. Alguns juncos tinham o costado protegido com várias camadas de tabuado, onde as balas da época não conseguiam entrar. »

JURUPANGO: Transcrevemos a definição de D a quem os outros se referem: « Embarcação da Malásia, do tamanho duma caravela pequena. »

LANCHARA: « Pequena, rasa e ligeira embarcação de remos, na Malásia. »²⁷

²⁷ CP traz a definição de D com uma variação que é certamente um erro tipográfico: « Pequena, *rara* e ligeira embarcação de remos, na Malásia. »

LANTEA-LANTEAA: « Espécie de lancha usada na China, que armava 6 ou 7 remos por banda, e andava no transporte de mercadorias. Cada remo era manejado por 2 homens que iam de pé. » (DM)

Esta é a definição mais completa. Os outros concordam numa definição simples e genérica, baseando-se na comparação que Fernão Mendes Pinto faz entre a *lantea* e a *fusta* (II-XXXXVIII-50).

LAUGOA: « Embarcação de Pegu e de Bramá, semelhante a galé. »²⁸ (CP)

LAULEE: DM não dá esta palavra. D cita Fernão Mendes Pinto e é da própria *Peregrinação* que se deduz a definição dada por CP: « Embarcação de remos, dos mares da China. »

LORCHA: Muito simples a definição de D²⁹ que é a mesma de CP.

DM define assim: « ... A lorcha propriamente dita, na opinião de vários autores — alguns estrangeiros — foi uma embarcação resultante de várias modificações introduzidas no junco pelos Portugueses que, com elas, lhe melhoravam a velocidade, capacidade de carga e acomodações. Supõe-se que as primeiras lorchas teriam sido construídas no porto de Tamon — uma pequena ilha perto de San Shuan — onde primeiro se estabeleceram — ou em Liampo. Passaram, depois, a ser construídas no porto de Macau em larga escala, no séc. XVIII. A madeira empregada na sua construção era a teca ou a cânfora. O casco³⁰ era de formas finas, de pequeno pontal e não tinha quilha. O deslocamento variava entre 40 e 150 toneladas. Tinham três mastros — o de vante³¹ muito à proa e o de ré³² muito à popa. »

EPB define: « Embarcação chinesa, ligeira e pequena, usada especialmente em Macau: o mesmo que *lanteia*. »

²⁸ « ... a armada dos seroos, & laugoas, & laulees ... » (VII-CLXIX-144).

²⁹ « Pequena embarcação mercante da China. »

³⁰ *Casco*: « É o corpo principal do navio, constituído pelo seu invólucro exterior que vai desde a quilha até à borda. » (DM)

³¹ *Vante*: « A parte do navio que fica para o lado da proa. » (DM)

³² *Ré*: « O lado da popa » (DM)

MANCHUA: « Embarcação malabárica de um mastro e vela quadrada; galeota. Havia também manchua de luxo, como a do Vice-rei e outros fidalgos. Os Portugueses levaram o termo para outras partes da Ásia e aplicaram a barcos de outras descrições ... » (D)

NÃO: « Embarcação de alto bordo, que variou entre 400 e 900 toneladas, no séc XVI. » (CP)

Mais ampla e descritiva é a definição de DM: « Navio de grande porte com altos acastelamentos à proa e à popa, que armava três mastros denominados , do traquete ', , grande ' e , da mezena ', nos dois primeiros dos quais, largava pano redondo (...) e no de mezena, um bastardo. Além destas velas, armava no gurupés uma vela redonda — a , cevadeira ' ³³ — e às vezes, ainda outra, denominada , sobre cevadeira '. » ³⁴

NAVIO: « Embarcação de grande porte, nau, nave. » (EPB)

DM: « Segundo o P.e Fernando de Oliveira navio é tudo aquilo em que se anda ou se leva alguma coisa por cima daugua ³⁵. Hoje, pelo nome navio compreende-se um barco de porte razoável ou grande, apto para fazer viagens de cabotagem ou transoceânicas ou, ainda, viagens em rios ou grandes lagos. »

Em Fernão Mendes Pinto este termo encontra-se usado quer para indicar em geral embarcações, quer com o significado de nau. Ver II-XXXV-14 onde se lê: « ... em duas fustas, e hum navio redondo ... chegarão estes nossos navios ao rio ... » e II-XXXXIII-50 « ... todo o outro navio q̃ se achava aly mais, ... »

PAGUEL: « Antiga embarcação de carga, na Índia meridional. » (D)

PANOURA: Fernão Mendes Pinto usa esta palavra em duas acepções ³⁶ que D diz não ter encontrado em nenhum outro escritor

³³ *Cevadeira:* « Vela que em naus, galeões, bem como em caravelas de razoável porte construídas em fins do século XVI, se não antes, e no século XVII armava em verga própria — a verga de cevadeira — cruzada no gurupés. » (DM)

³⁴ *Sobrecevadeira:* « Pequena vela redonda que armava em uma verga colocada por cima da cevadeira. »

³⁵ P.e Fernando de Oliveira, *Livro da Fábrica das Naus em O P.e Fernando de Oliveira e a Sua Obra Náutica*, de H. Lopes de Mendonça - Ed. 1898, pag. 167.

³⁶ A mesma palavra, além duma embarcação, indica uma espada usada em Indochina por homens de guarda e por elefantes na guerra. Ver: II-LXVIII-162; IV-CXXIII-70; CXXX-95; CXXXI-101; V-CXLIX-19.

nacional ou estrangeiro. Portanto os sentidos são os que o próprio Fernão Mendes Pinto indica. Pelo que respeita às embarcações a comparação é com as galeotas ³⁷ ou as fustas ³⁸.

PARAOO-PAROO: D: « *Parau-Paro* — Pequena embarcação de guerra e de mercadoria, comparada por escritores europeus à galeota ou fusta. ha *paraus* de diversas espécies conforme às regiões ... »

SEROO: « Fernão Mendes Pinto emprega esta palavra para designar um barco pequeno de Pegu e de Barma. » (D)

As outras obras consultadas referem-se todas a D ou a Fernão Mendes Pinto.

TARRADA: Por *terrada* — « Pequena e ligeira embarcação asiática, sem pregadura, diversamente descrita pelos nossos escritores, que, em particular, se lhe referem com relação a Ormuz ... »

URCA: « Embarcação seiscentista de notável tonelagem e alto bordo, que aparece citada na constituição das armadas dessa época, mas cujas características não vêm descritas nos arqueólogos navais.

(...) A *urca* foi vista e citada pelos nossos cronistas entre as Naus de Viagem da Índia, mas sem definirem as suas características. (...) Quando muito se poderia dizer que a *urca* era de tipo flamengo, mas nada autoriza documentalmente a fazê-lo. Estudos sobre a marinharia árabe que tanto operava no Índico como no Mediterrâneo, estudos ignorados dos historiadores europeus do passado, lançam alguma luz sobre a matéria (...) As embarcações mouriscas não tinham a fixidez pragmática que se exigia das cristãs. E muitas destas últimas também a não tinham por vezes. Está nestes casos a *Burka* árabe, certamente a mãe da *urca* portuguesa a cujas características esta mais ou menos obedece, ... » (EPB)

VANCAO: D traz *vancão*, *bancão* indicando uma embarcação chinesa menor que o junco. DM define a variante gráfica *bancão*:

³⁷ « ... embarcado em duas panouras, que são como Galeotas, inda que hum pouco mais alterosas, ... » (II-LXXI-172).

³⁸ « Vimos também neste rio grande soma de embarcações como fustas, a que chamão panouras, fechadas de popa e de proa com redes de canas como capoyras, de tres & quatro sobrados, de dous palmos dalto cada sobrado ... » (III-XCVII-113). Ver ainda: III-LXXV-12; LXXIX-28; CV-157.

« Embarcação usada na China para transporte de mercadorias e que armava três remos por banda, cada um deles manejado por dois homens que remavam de pé.»

II: NOMES DE PARTES DE EMBARCAÇÕES

ABALROA: « Conjunto de arpéu e de amarra³⁹ — cabo ou corrente — a ele talingada, que se lançava ao navio inimigo para o atracar e manter acostado.» (DM)

AHUSTE, Por **AUSTE:** « Nó ou costura com que se ligava pelos chicotes dois cabos empregados como amarra ou que tivessem de suportar grandes esforços.» (DM)

O uso em Fernão Mendes Pinto faz — nos preferir esta definição⁴⁰.

ALCATRATE: « Série de madeiros colocados de popa à proa sobre os topos das aposturas e que serve de remate ao revestimento interno e externo.» (DM)⁴¹

AMARRA: « O cabo mais grosso empregado a bordo e que se destinava a ser ligado à âncora, quando não eram, ainda, usadas amarras de ferro a bordo.» (DM)

Encontra-se também *amarra de cairo*⁴² (VII-CCXIII-21).

ANCORA: « Peça de ferro, de peso conveniente, que se liga à amarra e se destina a, agarrada no fundo, aguentar o navio.» (DM)

AMURADA: « A face interna do costado de um navio ou embarcação.» (DM)

³⁹ Veja-se *amarra*.

⁴⁰ « ... o qual com assaz de trabalho foy atracado a bordo, e lhe guarneceraõ logo hũ ahuste de duas amarras de cairo novas. » (VII-CCXIII-21).

⁴¹ Muito claro é o uso em Fernão Mendes Pinto: « ... deu fogo à peça que estava carregada cõ pilouro & roca de pedras, & tomãdo a primeyra lorcha, que vinha na diãteyra por capitaina de quatro, a descoseo toda de popa a proa pelo *alcatrate* da banda destribordo, ... » (II-LIX-122).

⁴² *Cairo:* « Fibra extraída da casca do coco, utilizada no fabrico de cabos para navios. Os cabos de cairo são menos resistentes que os de linho, mas têm maior duração e são mais leves. » (DM)

APELLAÇÃO-APPELLAÇÃO: « — dos remos = aparelho dos remos. » (CP)

ARVORE: « Mastro. — *Arvore seca*⁴³: Estado de um navio quando não tem vela alguma larga, por o tempo não o permitir. » (DM)

BAILEU: « Espécie de andaime nos navios antigos que os tornava alterosos e de cima do qual se pelejava, e a cujo abrigo ficavam os espingardeiros e remeiros: castelo raso que nos mesmos navios havia. Daqui a distinção entre homens de peleja, chusma e homens de mareação. » (EPB)

BALRAVENTO: « (Ant.) O mesmo que *Barlavento*.

Barlavento: Bordo do navio de onde sopra o vento. / A direção de onde o vento sopra. » (DM)

BÕBORDO, por **BOMBORDO:** « O bordo que fica à esquerda quando se está voltado para a proa. Entre nós, é o bordo de honra. » (DM)

BRAGUEIRO: « Cabo de reboque dado a uma embarcação miuda. » (DM)⁴⁴

CALABRETE: « Diminutivo de *calabre* e, assim, de menor bitola que este. » (DM)

« *calabre:* o mesmo que *calavre*.

calavre: Cabo grosso que servia normalmente de amarra, embora pudesse ter outros usos. » (DM)

CALCÉS: « A parte de secção rectangular no extremo superior dum mastro ou mastaréu que imediatamente se segue à romã. » (DM)⁴⁵

CAMAROTE: « Compartimento com um só beliche⁴⁶, onde se aloja um oficial. » (DM)

⁴³ Fernão Mendes Pinto usa muitas vezes esta expressão: I-XXIII-89; II-LXII-134; III-LXXVIII-28; VI-CLXXIX-8.

⁴⁴ De facto: « ... viraõ ao horizonte do mar o batel yr atravessado, porque lhe quebraraõ os *bragueyros* ambos com que estava amarrado. » (VII-CCXIII-22).

⁴⁵ « *Romã:* A parte mais grossa do mastro ou mastaréu, nas proximidades do seu extremo superior. » (DM)

⁴⁶ « *Beliche:* Cama estreita, própria para ser instalada a bordo em camarote, alojamento ou enfermaria. » (DM)

CHAPITEO: « O mesmo que ALCÁÇOVA. » (DM)

CONVES: « Na nomenclatura de construção naval dos séculos XVI e XVII, o convês, nos navios com acastelamentos, como naus, galeões, etc., era a parte do primeiro pavimento descoberto, situada entre a tolda — primeiro pavimento coberto de castelo da popa — e o castelo da proa. » (DM)

DRIÇA, por **ADRIÇA:** « Cabo de laborar, utilizado para içar bandeiras, flâmulas, roupa, macas e determinadas vergas e velas. » (DM)

ENTENA, por **ANTENA:** « Nome genérico de mastros, vergas etc., de sobressalente. » (DM)

ENXÁRCIA: « Nome genérico de todos os cabos empregados a bordo, incluindo os que serviam de amarra. » (DM)

ESCOTILHA: « Abertura feita em um pavimento do navio, destinada à passagem do pessoal, à carga e descarga, a arejamento, ou, ainda, à passagem da luz: é contornada por tiras de chapa metálica ou por pranchões de madeira que ultrapassam o nível do pavimento e, assim, impedem que a água neste acumulada possa entrar por ela. » (DM)

ESCOTILHÃO: « Pequena escotilha para dar entrada nos paióis⁴⁷ e alojamentos. » (DM)

ESCOUVEM, por **ESCOVEM:** « Cada uma das aberturas a um e outro lado da roda de proa, aonde passam e laboram as amarras e se alojam as hastes das âncoras que não têm cepo, e são chamadas de 'engolir'. » (DM)

ESTRIBORDO: Fernão Mendes Pinto usa *astribordo* (II-XXXX-33) e *estribordo* (II-LIX-123). Hoje a palavra é *estibordo*: « O lado direito do navio quando se está voltado para a proa. » (DM)

FATEIXA: « Ferro de pequenas dimensões, com três ou quatro braços recurvados para o lado da haste, e terminados por patas e unhas. É principalmente usada, em vez de âncora, pelas embarca-

⁴⁷ De facto (II-XXXXIII-47) encontramos: « ... & abrindo o escotilhão do payol ... ».

payol: veja-se a definição dada mais à frente.

ções miúdas. Nas galés eram também usadas fateixas, mas de grandes dimensões. O *Livro nautico*⁴⁸ indica fateixas de 10 quintais. »

GAVEA ou **GAVIA:** « Espécie de plataforma ou tabuleiro fixado a certa altura de um mastro e atravessado por êle e que permite a quem lá está abarcar maior horizonte do que do convês⁴⁹. » (EPB)

GORJA: « O peito do beque⁵⁰. » (DM)

GUARDINS: « Cabo com duas pernadas que aguenta o penol⁵¹ da carangueja⁵² para um e outro bordo, na posição mais conveniente. » (DM)

LEME: « Peça móvel de madeira ou ferro, aguentada no cadaste e que se destina a manter o navio no rumo desejado. » (DM)

MASTO, por **MASTRO:** « Vergôntea de madeira, coluna de ferro ou, ainda, armação metálica, completada, às vezes, com outras de menores dimensões, chamadas 'mastarêus', colocada em posição sensivelmente vertical no plano de simetria do navio ou da embarcação, e que se destina a aguentar as velas. » (DM)

MEZENA: Veja-se a nota n. 23.

MONETA: « Acrescento que era cosido na esteira⁵³ dos papafigos para lhes aumentar a superfície, quando conviesse. » (DM)

PAYOL: « Qualquer dos compartimentos⁵⁴ onde se arrecadam os

⁴⁸ Veja-se nota n. 19.

⁴⁹ Esta é a acepção que nos parece mais exacta, dados os exemplos seguintes:

« ... se fez à vella com muyta festa & regozijo, & as gaveas toldadas de seda, ... » (II-XXXXVIII-73);

« Com isto nos partimos deste lugar de Lailoo muyto embandeirados, com as gaviás toldadas de pannos de seda, ... » (II-LVIII-119).

⁵⁰ « *beque*: A parte que nos navios de vela, de madeira, avança para além da roda de proa, a fim de servir de apoio ao gurupés. » (DM)

⁵¹ « *Penol*: É o lais da carangueja, isto é, a sua extremidade mais delgada e redonda. » (DM)

⁵² « *Carangueja*: » Verga das velas latinas quadrangulares, disposta no sentido da popa à proa, fixa ou de arriar. » (DM)

⁵³ « *esteira*: A parte inferior duma vela. » (DM)

⁵⁴ De facto Fernão Mendes Pinto às vezes indica exactamente a que *payol* se refere: *payol das amarras*: II-XXXXIII-47; *payol da proa*: II-LI-84.

mantimentos e vário material necessario aos serviços de bordo.» (DM)

PAPAFIGO: «Qualquer das velas, a , grande ' e a do , traquete ', dos navios redondos, que são as primeiras a contar de baixo, respectivamente, no mastro grande e no do traquete.» (DM)⁵⁵

PAVESES: «Protecções contra os tiros do inimigo que eram feitas nas bordas dos navios ou embarcações, com tábuas e outros materiais.» (DM)

POLLIAME, por *POLEAME*: «Conjunto de peças, de madeira ou de ferro, destinadas à passagem de cabos.» (DM)

POPA: «Parte posterior do navio oposta à proa.» (EPB)

PRÃO, por *PORÃO*: «Qualquer dos espaços fechados que se encontram entre a sobrequilha e a primeira coberta e se destinam a arrumação do lastro⁵⁶, da carga, etc.» (DM)

PREPAO: «Qualquer das vigas de maior secção que iam de bordo a bordo para fecho do castelo, da tolda, do chapitéu, etc. e eram também empregadas nas armações das⁵⁷ xaretas.» (DM)⁵⁸

PROA: «Parte de vante do navio, entre a chamada roda de proa e meio navio, oposto à popa. É a primeira que corta as águas quando o navio segue a vante, limitada pelas duas amuras.» (EPB)⁵⁹

⁵⁵ Veja-se *traquete*.

⁵⁶ «*lastro*: Objectos ou matéria pesada que se coloca nos porões do navio ou em uma embarcação para lhe aumentar a estabilidade. São, para tal fim, usados linguados de ferro ou outros objectos do mesmo metal, a areia e, nos navios metálicos, também a água.» (DM)

⁵⁷ «*xareta*: Rede de corda que se estendia horizontalmente a cobrir a tolda e o convês das naus e galeões de guerra, por ocasião de combate, ficando aguentada por barrotes que iam de borda a borda, e que era principalmente destinada a dificultar a entrada dos assaltantes a bordo, na ocasião de abordagem. Tinha passadiços por cima.» (DM)

⁵⁸ Esta parece-nos a definição mais exacta, como se pode ver confrontando-a com o texto: «E encostando a cabeça no *prepao* do chapiteo, ...» (V-CCXIII-25).

⁵⁹ Por ter vários sentidos, transcrevemos também o sentido da palavra *amura* que nos interessa: «A parte arredondada do navio, perto da roda de proa, a um e outro bordo, nas obras mortas do costado.» (DM)

PROIZ: «Qualquer dos cabos com que se amarrava uma embarcação ou um navio para terra.» (DM)

PRUMO: «Instrumento com que se acha a altura da água e, querendo, a natureza do fundo.» (DM)

QUADRA: «Bandeira quadrada que era insignia de nau, capitânia' ou da , almiranta ' ou de , fiscal '. Era içada no mastro grande.» (DM)

REMO: «Peça de madeira destinada a imprimir movimento a uma embarcação, e composta de uma haste da qual um dos extremos tem a forma de pá e o outro é adelgado para se lhe pegar.» (DM)⁶⁰

SOBREBAILEU: «Bailéu de levantar e baixar, conforme às necessidades de peleja, nos navios e armado sobre aquele.» (CP)⁶¹

TOLDA: «Nas naus e nos galeões era o primeiro pavimento do castelo da popa o qual chegava perto do mastro grande e sobre o qual, mais recuada, se erguia a *alcáçova*.» (DM)⁶²

TOLDO: «Cobertura de lona ou brim, que se arma no navio ou numa embarcação, em lugar proprio, a fim de abrigar do sol e da chuva.» (DM)⁶³

TRAQUETE: «Mastro da proa. Primeira verga do mesmo mastro.» (CP)

⁶⁰ A palavra, de sentido muito comum, encontra-se muito na *Peregrinação* para indicar a maneira de andar: a remo (I-XXXII-123 e *passim*); o tipo de navio: de remo (II-XXXXVIII-72) e *passim*); o próprio movimento silencioso do remo: a calada do remo (II-XXXX-33 e *passim*).

⁶¹ Muito claro é Fernão Mendes Pinto: «... com seus baileus de popa & de proa, & outros *sobrebaileus* levadiços para se poderẽ armar nos tempos necessários, ...» (II-LVIII-119).

⁶² «E depois de andar vendo todas as particularidades do junco assi da popa como da proa, se assentou em hũa cadeyra junto cõ a *tolda* ...» (IV-CXXXIII-109).

⁶³ «... dous juncos muito grandes, forçados de baileus postiços de popas & proas, com suas sobregavias de *toldos* de seda & ...» (II-XXXXV-58); e também: «Com isto nos partimos deste lugar de Lailoo muyto embandeirados, com as gavias *toldadas* de panos de seda, ...» (II-LVIII-119).

SOBREQUILHA: « Forte pranchão de madeira ou série de pranchões colocados por cima das cavernas⁶⁴, e cavilhados à quilha para as travar entre si, e fortificar a sua ligação à quilha». (DM)

VELLA: « Conjunto de panos de tecido resistente, como lona ou brim — e até a esteira, de uso vulgar em embarcações do Oriente convenientemente ligados, e a que se da forma quadrangular ou triangular, utilizado para receber a impulsão do vento em navios ou embarcações que aproveitem este elemento para meio de propulsão. » (DM)

VERGA-VERGADALTO: « Vara que cruza o mastro e donde pende a vela.

Estar de vergadalto: com as vergas erguidas e, portanto, pronto a fazer-se à vela. » (CP)

VIRADOR: « Cabo de massa ou calabroteado e de grande bitola. » (DM)

III: OUTROS TERMOS MARITIMOS

AHUSTAR: Por **AUSTAR:** « Amarrar, atar, atracar por meio de aúste ou cabo semelhante (F. M. P. II, LIII, 93). » EPB⁶⁵

ARRIAR: « Fazer baixar qualquer objecto suspenso por um aparelho ou cabo. » (DM)

ARRIBAR: « Dirigir-se para ...: aproximar-se de ... » (DM)⁶⁶

AXORAR: « Expulsar o inimigo do navio onde houvesse entrado —, *os acabarão de axorar de todo, & lançalos todos ao mar.* » (F.M. P. II-XXXX-34). // Limpar, esvasiar de inimigos o navio, onde quer

⁶⁴ « *caverna:* a parte inferior e central de uma *baliza*, fixada à quilha, e a cujos extremos vão ligar os primeiros braços que continuam a baliza para cima. » (DM) « *baliza:* peça curva de madeira ou feitas de cantoneira metálica que, tendo os seus extremos inferiores ligados à quilha, se erguem, simetricamente, a um e outro bordo para formarem a ossada do navio. » (DM)

⁶⁵ Também para a EPB referimo-nos à edição de *Peregrinação* preparada e organizada por Costa Pimpão e César Pegado.

⁶⁶ De facto: « ... forão logo senhores do balravento, com que sem nenhum trabalho vierão *arribando* sobre nos ... ».

que ele se encontrasse —, *cõ tanto impeto ã esforço cometerã a Capitaina ... ã a axoraraõ logo toda ...* » (F. M. P. I-V-19). (DM)

BALANÇOS: « O movimento oscilatório do navio, em qualquer sentido, consequente da agitação das águas. » (DM)

BONANÇA: « O tempo tranquilo, que vem apos o temporal: *vento bonança:* vento bonançoso, brando. » (DM)

BORDEJAR: « Navegar à vela, passando, com frequência, a receber o vento, ora por um bordo ora por outro, ou, — como em linguagem de bordo se diz — mudando com frequência de amura. » (DM)

CÁFILA: « Caravana / Grande número de embarcações ou navios de carga que navegam de conserva. » (DM)

CAPITAINA: Por **CAPITÂNIA:** « O navio onde ia embarcado o capitão-mor duma armada. » (DM)

CHUSMA-CHUZMA: « Os homens que, em qualquer navio ou embarcação, não tinham por officio pelejar nem intervinham em serviços de maréação e outros que demandassem conhecimentos e prática especiais, mas eram empregados em remar e em outros trabalhos. —, & *na outra, que era hum pouco mais grossa, hia toda a chuzma do remo* ». (F. M. P. V-CLVI-55). (DM)

DESAMARRAR: « Largar os cabos que prendem um navio ou embarcação a um cais ou a outro navio. » (DM)

ESCORRER: « Varar, passar além de um porto ou uma terra sem a avistar. » (DM)⁶⁷

ESGARRÃO: « Diz-se do vento que afaste o navio da sua derrota. » (DM)⁶⁸

ESGARRAR: « Afastar-se do caminho ou da terra, levado pelo mar,

⁶⁷ « ... perdeo o piloto toda a estimativa da navegação, de maneyra, ã já quando conheceo seu erro, inda que por natureza marinhatica o não queria confessar, tinhamos *escorrido* o porto para onde hiamos sessenta legoas abaixo, ... » (VII-CCXXIII-68).

⁶⁸ Fernão Mendes Pinto refere-se ao vento: « ... nos deu hũ temporal de vento *esgarrão* ... » (IV-CXXXII-106) ou ao tempo: « ... hũa Galé das da armada do Soleymao, que com tempo *esgarrão* aly fora ter. » (I-VIII-30).

vento, etc. — , *fez seu caminho ao longo da costa do reyno de Champa, pela nao esgarrar cõs vêtos lestes.*' (F. M. P. II-XXXXI-37)» (DM)

ESQUIPAÇÃO: «Aparelho de remos e de remeiros de uma embarcação: equipagem.» (CP) ⁶⁹

ESTEIRA: «Agua revolta que o navio ou embarcação deixam pela popa quando vão a navegar.⁷⁰» (DM)

JULA VÊTO: Por **JULAVENTO:** «O mesmo que Gilavento e, portanto, sotavento.» (DM) ⁷¹

LIMPO: «Homem limpo: de peleja.» (CP) ⁷²

MANCO: «Sem poder andar ou manobrar convenientemente, quer devido a avaria no aparelho ou no velame, quer por falta de remos ou de quem os manejasse. , ... nos matarão logo nove homens ... ficando cõ isto as nossas fustas de todo mancadas ...' (F. M. P. I-V-19)» (DM)

MAREÇÃO: «Orientação conveniente que se deve dar ao pano do navio para que ele siga o caminho desejado.» (DM)

MAREAR: «Dispor as velas convenientemente para levar o navio ao rumo desejado.» (DM)

NORDESTEAR: «O desvio do polo norte da agulha para leste. / Desviar-se a agulha para leste.» (DM)

ORÇA (À): «Meter, vir à orça: Meter a proa do navio à linha do vento.» (CP)

⁶⁹ Fernão Mendes Pinto usa a palavra no primeiro (IV-CXLVI-180) e no segundo sentido (II-LXVI-153).

⁷⁰ Fernão Mendes Pinto usa muito a palavra neste sentido e não no indicado na nota n. 53: , Os inimigos seguindonos sempre por nossa *esteyra* até quasi a noite, ...' (I-VII-27).

⁷¹ « *sotavento*: bordo contrario àquele donde sopra o vento. » (DM) De facto: , ... porque era tamanho o impeto da corrente, que com todas as vellas metidas nos abatia a *jula vêto* do porto.' (II-XXXXVI-58).

⁷² O uso em F. M. P. é: , ... irião dez mil homens *limpos* e trinta mil de chusma e do serviço de mareação e escravaria Christam.' (I-XII-42).

OSTAGA: «Nome que davam a cada um dos cabos ou aparelhos empregados para içar ou arriar qualquer verga de vela redonda nos galeões e naus.» (DM)

PENDORES: «Inclinação.» (DM) ⁷³

SURDIR: «Seguir a vante, avançar. Andar.» (DM) ⁷⁴

TALINGAR: «Ligar a amarra ao anete da âncora, ou de qualquer outro ferro, ...» (DM)

TOA: «Corda com que uma embarcação reboca outra: reboque, sirga.

Andar à toa: andar ou caminhar sem saber por onde, não saber para onde se há-de voltar.» (EPB)

TRINCA (À): «Posição ou estado do navio quando é posto à capa, com as velas levantadas e a proa ao vento:» (EPB)

VELLEJAR: «Por **VELEJAR:** navegar à vela.» (DM)

VOGA: «Remada. / A acção de remar. Voga arrancada:⁷⁵ remada forte.» (DM)

Maria Luisa Cusati

⁷³ , ... todos estavam assentados no chaõ por causa dos grandes *pendores* & balanços que dava a nao; ... » (VII-CCXIII-24).

⁷⁴ « ... por o vêto ser ponteyro, não podião *surdir* avante mais q̄ somente hũa legoa ou duas por dia ... » (VII-CCXVII-40).

⁷⁵ « ... arremeteraõ de *voga arrancada* hūs aos outros ... » (I-XXXII-123).



IL REALISMO NEL CINEMA SPAGNOLO DAL 1951 AL 1964

La scelta dell'estetica realista, nel cinema e nel romanzo spagnolo del dopoguerra, rispondeva a un'esigenza di conoscenza della realtà del paese, alla necessità di testimoniarla e alla volontà di cambiarla. Il realismo spagnolo svolse pertanto una duplice funzione, culturale e politica insieme, contraria agli interessi culturali e politici del sistema.

Dal punto di vista storico quindi il realismo spagnolo può essere ritenuto un movimento culturale intorno al quale si era raccolta l'opposizione al franchismo di un'intera generazione di intellettuali che, avviando un discorso culturale di denuncia e di critica, avrebbe aperta la strada all'antifranchismo della generazione successiva.

La poetica realista, privilegiando una forma « oggettiva » che fosse esposizione dei fatti con scarso intervento « soggettivo » dell'autore, stabiliva una stretta relazione tra storia e forma artistica. Quando la situazione storica della Spagna darà i primi segni di un mutamento, cinema e letteratura si appresteranno ad abbandonare il realismo per ricercare nuove forme di espressione più rispondenti alle esigenze di una nuova realtà nascente.

Il « Nuevo Cine » e la « Nueva Novela » assumeranno un atteggiamento di rifiuto del realismo, ma tale atteggiamento significherà superamento e non rottura, rendendo possibili la continuazione e lo sviluppo del processo culturale iniziato.

Partendo dal cinema in sé, ci si propone qui di ripercorrere il difficile cammino che quest'arte ha compiuto fino al 1964, allo scopo di apportare un contributo alla conoscenza storica del realismo nel cinema spagnolo. Ma nella consapevolezza che ogni tentativo di ricostruzione storica del prodotto artistico può far correre il rischio di valutarlo unicamente in rapporto al contesto storico in cui esso nasce, si cercherà di evitare, fin dove è possibile, che il cinema realista spagnolo venga limitato e racchiuso in una circostanza storica del passato, convinti, come siamo, che questi films sono vivi e attuali anche oggi.

Gli anni quaranta.

Durante gli anni quaranta ci fu in Spagna una notevole produzione cinematografica che rispondeva a due moventi: puramente propagandistico l'uno e unicamente commerciale l'altro. Riteniamo peraltro necessario partire da un'analisi di quel decennio per capire il cinema spagnolo (inteso come creazione artistica, qualunque sia il suo valore estetico e qualunque sia l'ideologia a cui si ispira) che nascerà agli inizi degli anni cinquanta, ma che negli anni quaranta subiva tutti quei condizionamenti che si sarebbe trascinati almeno fino al 1964. Poiché tali condizionamenti furono di tipo economico e politico, non possiamo evitare di ricorrere alla storia dei fatti economici e politici di quegli anni per comprendere il cammino che ha attraversato questo settore della cultura.

Dopo la guerra civile il primo film di certa importanza realizzato dai vincitori è *Raza* del 1941, scritto dal generale Franco in persona (dietro lo pseudonimo di Jaime de Andrade) e diretto da J. L. Saenz de Heredia.

Il film intendeva mostrare l'essenza epico-religiosa e l'eroismo della razza spagnola e della sua storia attraverso le vicende di una famiglia di militari:

Un capitano di marina rievoca per i propri figli la battaglia di Trafalgar e la morte gloriosa di un suo antenato in essa; poi muore gloriosamente egli stesso nella guerra contro Cuba. Trent'anni dopo, i tre figli del capitano, un uomo politico repubblicano, un ufficiale militare franchista e un religioso diventano i simboli di tre diversi modi, ma convergenti, di vivere la guerra civile: il militare, condannato a morte dai repubblicani, riesce a salvarsi e a raggiungere il fronte dove combatte eroicamente nelle file franchiste sino alla sfilata trionfale dell'entrata a Madrid; il religioso muore, con spirito di sacrificio, insieme ad altri frati uccisi dai «rossi» (si sarebbe salvato se avesse detto di avere un fratello militante nel «Frente Popular»); il politico repubblicano si accorge di aver ceduto a una causa impropria alla Spagna e alla razza cui egli appartiene e, pentito, cerca di riparare svelando alcuni segreti militari, poi viene scoperto e la condanna a morte lo riscatta dall'errore. Intorno a questo triangolo di simboli vi sono altri personaggi e altri avvenimenti di scarso significato.

Era un film di propaganda del regime che attraverso l'esaltazione militare e religiosa giustificava la guerra civile come inevitabile per riscattare lo «spirito della razza» e con esso la «civiltà» spagnola.

Questo genere di films, che a seconda degli ingredienti poteva

essere «epico-eroico» o «storico-patriottico», ebbe scarso sviluppo e presto degenerò o nel tipo denominato «la fasaña castellana» che rievocava le grandezze del passato imperiale, o in quello di avventure missionario-colonialistiche.

Dal 1943 si comincia a produrre parallelamente films di diverso argomento: «folkloristici» (con corride, danze, cantanti, ecc.); di genere «letterario» (che adatta allo schermo romanzi di scrittori tradizionalisti del XIX secolo o classici del passato); e commedie banali di evasione e di consolazione. Da queste ultime, dopo il 1946, deriva un cinema commerciale piccolo-borghese di tipo liberal-popolare che, mutando di volta in volta solo di ambientazione sarebbe perdurato a lungo sugli schermi spagnoli.

Raza, prototipo del cinema «franchista», non faceva alcun riferimento all'ideologia falangista. La «Falange» accolse questo film come un esempio che Franco stesso aveva voluto offrire, ma ne individuò subito il difetto fondamentale. Ecco cosa scriveva nel 1942 F. Fernández de Córdoba: «Il cinema spagnolo, dal punto di vista falangista e dal punto di vista del Movimiento Nacional Sindicalista, è ancora da fare. Le sue scelte politiche sono state lodevoli e concrete però il nostro cinema politico non è ancora nato»¹.

Cerchiamo ora di capire perché non è mai nato un cinema ideologico «falangista», e perché il cinema commerciale ha in breve tempo sostituito quello «franchista», attraverso un esame degli avvenimenti storico-politici di quegli anni.

Finita la guerra, il compito principale dei vincitori (oltre quello di consolidare il potere con l'eliminazione di qualsiasi forma di opposizione) fu quello di definirsi, di darsi un volto, di sapere che cosa erano. Ed emerse una verità che forse era già nota a tutti: non aveva vinto solo né soprattutto la «Falange», ma una somma di componenti sociali accumulate, nella maggior parte, dagli stessi interessi economici e, sul piano ideologico, dal tradizionalismo cattolico antidemocratico. I «falangisti» e la parte più intransigente dell'esercito erano una minoranza che non riuscì a imporsi sulle altre componenti per un insieme di fattori, i principali dei quali si pos-

¹ In 40 ANNI DI CINEMA SPAGNOLO (testi e documenti), Pesaro 1977, pag. 5.

sono così additare: la necessità di amalgamare forze capitalistiche diverse per mantenere forte l'unità del fronte antirepubblicano, allo scopo di evitare che da eventuali contrasti potesse risorgere l'opposizione; l'opportunità di non esasperare con un rigido sistema di stampo dittatoriale le forze popolari, indispensabili per la ricostruzione del paese; gli eventi storici della guerra che diedero la vittoria agli Alleati e divisero il mondo in due blocchi, spingendo la Spagna di Franco a un'alleanza con gli U.S.A., i cui aiuti economici erano di incombente necessità. Questi e altri fattori determinarono, o quantomeno condizionarono, la sostituzione progressiva dell'ideologia della «Falange» con l'anticomunismo a partire dal 1943, e nello spazio di dieci anni la concezione politico-ideologica fu sostituita da quella ideologico-religiosa. Il risultato fu tutto ciò che noi oggi intendiamo per «franchismo»: dinamico fenomeno intermedio tra i presupposti sociopolitici dell'ideologia «falangista» e i risultati socio-economici dei sistemi conservatori delle «democrazie» occidentali. Quando, nel 1955, la Spagna entrò a far parte dell'O.N.U., il franchismo era ormai un'entità storica, affermata, consolidata e riconosciuta, che sarebbe durata quanto la vita del dittatore da cui prese il nome e ne avrebbe per conseguenza accompagnato analogicamente il processo di consumazione fino alla sua morte.

Oggi, a trent'anni di distanza, l'interpretazione del primo franchismo, in rapporto ai fenomeni culturali e al cinema in particolare, risulta ancora difficile e discorde. Per il regista L. G. Berlanga, ad esempio, i militari non influirono sulla cultura e tanto meno sul cinema, i «falangisti» erano unicamente interessati all'amministrazione dello Stato, soltanto la Chiesa influiva sulla cultura e la manipolava; c'era un gusto popolare, che aveva le radici nel mondo cattolico e nella tradizionale disposizione del pubblico spagnolo per lo spettacolo popolare, e c'era un cinema commerciale che rispondeva, in certa misura e con varie ricette, alle sue aspettative². Per il critico Antonio Castro non esisteva un cinema commerciale separato da quello franchista, si trattava di due aspetti dello stesso fenomeno, spesso coincidenti; il regime sarebbe stato in grado di elaborare un cinema ideologico, ma la sua preoccupazione era quella di far tacere

² Cf. «Prima giornata della Tavola Rotonda sul Cinema» Spagnolo svoltasi a Pesaro il 20.9.1977.

qualsiasi tipo di alternativa, cioè di agire in senso repressivo e non in senso costruttivo. Ciò trova riscontro, secondo Antonio Castro, in una recente definizione del franchismo: «assenza di ideologia»³. Per gli storici X. Maqua e J. Requeña negli anni quaranta si verificò la nascita di una borghesia cinematografica che si serviva (ricorrendo anche alla corruzione di funzionari dell'Amministrazione) dei capitali incamerati dal «Sindicato Nacional de Espectáculo», attraverso un complicato sistema di misure protettive con cui lo Stato si proponeva la costituzione e lo sviluppo di un cinema nazionale che fosse un'efficace arma di propaganda e di sostegno del regime. Questo settore della borghesia, secondo Maqua e Requeña, deluse le aspettative dello Stato e operò obbedendo a interessi puramente speculativi, per cui il cinema diventò uno dei grandi affari del dopoguerra ed entrò a far parte di quell'industria dell'ozio che, con la «corrida», il «football», il vino e la Chiesa, serviva a distrarre il popolo spagnolo dai suoi problemi reali e a far dimenticare la guerra civile⁴.

Il cinema realista spagnolo.

Nel 1951 si svolse a Madrid una Settimana del Cinema Italiano. La scoperta del neorealismo da parte di un gruppo di giovani cineasti antifranchisti costituì un importante fatto storico per il cinema spagnolo: sembrò la forma più idonea per inserirsi nel gusto popolare del pubblico spagnolo, assuefatto a un cinema dominato dalla confezione dei sottoprodotti, e per sviluppare una tematica sociale che non eludesse la verità né falsasse la realtà. Tra i componenti di questo gruppo si stabilì subito una stretta collaborazione: nel 1953 potevano già disporre anche di una rivista, «Objetivo», che fu il primo strumento critico alternativo alla stampa cinematografica del regime.

Il primo film che s'ispirava al neorealismo era peraltro stato realizzato da un mestierante del cinema franchista e da uno scrittore «falangista»: *Surcos* (1951): regia di J. A. Nieves Conde — soggetto di Eugenio Montes.

³ Idem.

⁴ X. Maqua e J. Requeña, *Breve storia economica del cinema spagnolo* in 40 ANNI DI CINEMA SPAGNOLO, op. cit., pag. 29-35.

Utilizzando gli aspetti formali più superficiali del neorealismo il film « elenca » una serie di tragiche difficoltà cui va incontro una famiglia di contadini, che per lavoro si era trasferita nella grande città; lascia sospesa ogni possibile conoscenza di certi fenomeni perché tutto accade in modo fatalistico. Finisce con un moralismo comodo per il regime: la città è piena di corruzione e di gente malvagia, perciò è preferibile la miseria dei campi.

L'interesse per questo film risiede nel fatto che dimostra come la cultura moderatamente franchista avesse tentato di strumentalizzare un'estetica che per i suoi valori morali, sociali e politici era chiaramente orientata in direzione opposta.

L'operazione non riuscì, giacché i primi films che scaturirono veramente dalla lezione del cinema italiano furono due opere in collaborazione di Juan Antonio Bardem e Luis G. Berlanga: *Esa pareja feliz* (1951): regia e soggetto di J. A. Bardem e L. G. Berlanga.

La « pareja feliz » sarebbe stata quella coppia che avesse vinto il concorso del « Jabón Florit », e per un intero giorno avrebbe goduto di tutte quelle cose che appartengono alla ricca borghesia (auto, vestiti, ristoranti di lusso, locali notturni, ecc.). Una giovane coppia vince il concorso; lei sarta e gran consumatrice di films commerciali, lui elettricista in cerca di un lavoro stabile. Sotto certi aspetti sono davvero una coppia felice: si amano, sono animati da una gran voglia di vivere, di lavorare, di avere dei figli, e non hanno grandi aspirazioni. Ma la vincita del concorso provoca tra i due disaccordi e persino liti: lei vuole vivere quella giornata così come prescriveva la pubblicità; lui pensa soltanto ai fatti concreti della vita quotidiana. Tutt'intorno si muove la Madrid del dopoguerra con le migliaia di persone che vivono di espedienti o in cerca di lavoro: un mondo che contrasta coi sogni che si mostrano a cinema o con le illusioni del « Jabón Florit ».

Il film ricorda molto certe commedie di costume del cinema italiano, vi sono però meno comicità e più humor, meno drammaticità e più ironia, più leggerezza; soprattutto non vi è il sentimentalismo patetico che caratterizza il nostro peggiore neorealismo. La vicenda interessa più di quanto diverta. L'interesse è dato soprattutto dalle situazioni e dal modo delicato di narrarle. Senza la tenerezza con cui gli autori volgono lo sguardo alla piccola borghesia tutto risulterebbe come già visto, perché i simboli sono troppo scoperti e i protagonisti restano sempre uguali e senza sviluppo.

Bienvenido Mr. Marshall (1953): regia di L. G. Berlanga — Soggetto di J. A. Bardem.

Un triste paesino castigliano si trasforma in un allegro paese andaluso per dare un benvenuto più « spagnolo » agli americani che dovranno passare di là e lasciare un fiume di dollari che soddisferà i desideri di tutti gli abitanti. All'idea di come accogliere la delegazione e alle operazioni per metterla in atto partecipa tutto il paese, che diventa così un personaggio collettivo che compone come in un mosaico tutti gli aspetti e le figure di una Spagna rurale, arretrata, povera, ma anche sana, genuina e operosa. Risaltano lievemente: il sindaco, che è l'ingenuo animatore dell'assurda e costosa impresa; don Luis, vecchio nobile, che considera gli americani in fondo ancora degli « indios » e che non è d'accordo con il resto del paese; e il prete, anch'egli contrario per avere scoperto in un libro che gli americani sono un popolo di eretici.

Il corteo dei delegati passa per il paese senza neppure fermarsi. Agli abitanti non resta che sentirsi uniti, don Luis compreso, e pagare le spese di quella messa in scena.

In questo film la satira affronta più direttamente la storia e la attualità politica, il « piano Marshall » del 1953 con cui arrivarono i primi aiuti americani e si dava il via all'alleanza Spagna-U.S.A. Anche in questo film, come nel precedente, è messo in evidenza il contrasto tra due mondi: il sogno e la realtà, l'illusione del benessere e la miseria quotidiana, l'impotenza della povertà e l'arroganza della ricchezza. Ma qui comincia già a intravedersi l'impronta di amarezza che avrebbe caratterizzato il cinema successivo di Berlanga, in cui verrà a cadere la poetica solidarietà che si realizza tra gli abitanti del paesino di fronte alla delusione subita, e che in parte li ricompensa della sconfitta perché non li rende più deboli o più vinti.

Questi due films furono una timida penetrazione in una produzione cinematografica che continuava il suo cammino di volgare commercio. Il binomio Bardem-Berlanga continuò, separatamente, l'opera iniziata con altri films che determinarono una importante rottura con il cinema commerciale. Tra i films che essi girarono negli anni cinquanta, due di Bardem hanno particolare interesse storico:

Muerte de un ciclista (1955): regia e sceneggiatura di J. A. Bardem — soggetto di L. F. de Igoa.

Una coppia di amanti, Juan e Maria José, lui assistente universitario, lei moglie di un uomo ricco che non ama, investono con l'auto un ciclista e procedono senza prestargli soccorso per timore di essere scoperti insieme. Il giorno

dopo apprendono sul giornale che il ciclista è morto. Ne nasce una crisi di coscienza in Juan e una messa in discussione del loro rapporto amoroso. A complicare le cose interviene una studentessa bocciata da Juan perché egli, assorto dal pensiero dell'incidente, non riusciva a seguirne l'esame; quest'episodio provoca una manifestazione di studenti a sostegno della loro collega. Inoltre un intellettuale amico dei due amanti, che sa dell'adulterio ma non dell'incidente, diventa motivo di equivoci, tensione e paura. La storia si conclude con la morte di Juan, investito dall'amante per timore di perdere il marito e tutti i vantaggi materiali che questi le offre, e, subito dopo, la morte di lei in un incidente con un altro ciclista.

Bardem utilizza in questo film una tecnica fredda e prevalentemente fotografica; non vi è azione ma solo recitazione teatrale con attori di successo e dialoghi che spesso cadono, per volontà dell'autore, in una letterarietà artificiosa. Il film penetra nella vita segreta della borghesia ricca, e vi scopre adulterio, prostituzione morale, corruzione, egoismo, falsi rapporti umani e sociali, ipocrisia culturale; mostra le contraddizioni tra quello in cui questa classe finge di credere e quello che è realmente. La borghesia trattata nel film è quella parassitaria, non quella industriale o commerciale; è la borghesia erede dell'aristocrazia, verso cui la critica poteva essere tollerata dal regime, perché colpiva una mentalità e non l'intera classe. La banalità di certi episodi, la presa di coscienza del protagonista, che non convince nessuno, il finale da melodramma, tutto quanto può apparire superficiale o di mestiere: sembra voluto da un autore interessato a un cinema il cui scopo principale è quello di smontare, fin dove la censura permette e il grosso pubblico accetta, il meccanismo della società per farne indovinare il funzionamento.

Calle Mayor (1957): regia e sceneggiatura di J. A. Bardem — soggetto ispirato a una farsa di Carlos Arniches.

In una piccola città di provincia un gruppo di giovani sui trent'anni, appartenenti alla piccola borghesia impiegatizia, organizza burle per vincere la noia dell'ambiente. Una di queste burle ai danni di Isabel, ragazza di trentacinque anni ormai rassegnata a restare nubile, costituisce la vicenda del film. Juan, uno del gruppo, finge di amare Isabel e di volerla sposare. Isabel vive quel suo primo amore con un'intensità e una delicatezza che sconcertano Juan, fino a provocargli un profondo senso di colpa che gli impedisce di confessarle la verità e che, in un momento di crisi, gli fa pensare persino al suicidio. Federico, uno scrittore di Madrid amico di Juan, indignato per il compartimento di Juan, interviene svelando tutto a Isabel e consigliandola di andare con lui a Madrid

e cercarsi un lavoro; ma Isabel non parte. Juan e il resto del gruppo continuano come sempre a girovagare per la «calle mayor», della quale don Tomás, maturo uomo di cultura, osserva, dall'alto della balconata e con distaccata rassegnazione, l'inutile scorrere della vita.

Per la costruzione quasi geometrica del racconto, per la selezione precisa degli elementi essenziali della storia, per l'assenza di espedienti artistici, e per l'esclusione di analisi psicologiche, di sentimentalismo e di qualsiasi momento emozionale, questo film è sicuramente la migliore opera di Bardem o quella che meglio ne rappresenta il cinema. Il tema centrale non è l'amore di Isabel, né la condizione della donna in provincia, e neppure la vita in una piccola città, ma è la «calle mayor», la strada principale che include tutte queste cose ed altre ancora, e che è il simbolo di una condizione storica di tutta la piccola borghesia spagnola di provincia che gira a vuoto, fuori del tempo, in quell'unico spazio, senza speranze e senza più volontà.

Guido Aristalco in *Il dissolvimento della ragione*, Feltrinelli 1965, dedicava ampio spazio all'analisi di questi due films di Bardem, individuando in essi molti significati che a noi appaiono una «forzatura», perché non pensiamo che nei due films vi siano sufficienti elementi narrativi che diano spunti per una lettura in tal senso:

«Il suo rimorso (di Juan) non è una crisi morale, o morale soltanto, ma anche e soprattutto ideologica. (...) Juan è uno dei tanti che ha fatto la guerra civile, che ha creduto e combattuto per la Falange; nella falsa «democrazia organica» attuale egli si accorge, come molti altri della stessa generazione, del proprio fallimento totale: si rende conto di essere stato ingannato. (...) Juan è dunque la gioventù della guerra civile condannata a vegetare, la generazione poi entrata nella maturità e abbruttita, cui si è proibito di pensare, si è insegnato il mito di regime e il dogma religioso che lo serve. Ma dall'abbruttimento egli cerca di passare, come si è visto, a uno stato, sia pure incerto e disperso, di coscienza. In questo personaggio è facile ravvisare quegli intellettuali che, legati in un modo o nell'altro al regime, prenderanno le difese degli studenti arrestati in seguito a scioperi.»

(*Muerte de un ciclista* pag. 428-430)

«Il Juan di *Calle Mayor* è un'altra faccia di una identica realtà: rappresenta quella parte della gioventù d'oggi che, contrariamente al protagonista del precedente film, non cerca di passare dall'abbruttimento a uno stato sia pure incerto di coscienza. (...) Ha paura e fugge: all'evasione del gioco sostituisce un'altra evasione, rimanda il problema, non lo affronta. La paura è anche in

don Tomas, altro personaggio chiave in contrapposizione dialettica con Federico, l'amico di Juan. Don Tomas rappresenta uno dei tanti intellettuali rinunciatari della Spagna contemporanea, si è arreso perché pensa che non ci sia niente da fare. (...) Isabel non si rassegna affatto all'egoismo e alla paura: a differenza di Juan affronta la realtà, per quanto particolarmente amara sia per lei, e per la donna in genere in quella provincia. Juan è un vinto non Isabel.»

(*Calle Mayor* pag. 432-435)

I films neorealisti di Bardem e di Berlanga non erano protetti dall'Amministrazione, ed erano mal distribuiti e osteggiati. Tuttavia il regime, non potendo eliminare né ignorare il fenomeno, pensò bene di assorbirlo utilizzandolo come rappresentanza della Spagna ai «Festivals» internazionali; in questo modo dava un'immagine all'estero di liberalizzazione e di apertura, e acquistava un certo prestigio culturale (alcuni di questi films furono premiati a Cannes e a Venezia).

La tolleranza verso il cinema neorealista (e la conseguente strumentalizzazione) va vista nel contesto politico generale di quegli anni: inizio della riconversione economica con lo sviluppo dell'attività industriale (grazie agli aiuti americani); diminuzione della posizione di privilegio del capitalismo agrario a vantaggio dell'industriale; entrata della Spagna all'O.N.U. (1955); entrata nel governo dei tecnocrati legati all'Opus Dei (1957) che riduceva la posizione prevalente dei «falangisti»; agitazioni studentesche all'Università di Madrid che causavano le dimissioni del rettore (1956); scioperi nelle regioni industrializzate (1957); iniziative del P.C.E. per una politica di riconciliazione nazionale (1957); presa di posizione critica di alcuni settori cattolici verso il franchismo con un documento firmato da 339 preti baschi (1960); fondazione di alcuni partiti democratici (1961). Sul piano politico-ideologico le cose non andavano allo stesso modo: per controbilanciare le aperture di tipo economico e per frenare il processo di liberalizzazione politica, nel 1958 venivano emanati i Principi Fondamentali del «Movimiento Falangista» che confermano il «continuismo».

In questo clima di contraddizioni del sistema si inserivano, nel 1955, *Le Conversazioni di Salamanca*, come tentativo dell'apertura anche culturale che il paese richiedeva da più parti. Si riunirono in quell'occasione molti intellettuali del cinema, soprattutto giovani, e appartenenti a diverse idee politiche, con il comune proposito di

ricercare, in un rapporto più corretto tra cinema e Stato, una possibile soluzione che facesse uscire il cinema dalla condizione in cui versava. Il testo delle conclusioni approvate a Salamanca partiva dai cinque punti con cui Bardem aveva iniziato la propria relazione: «l'attuale cinema spagnolo è politicamente inefficace, socialmente falso, intellettualmente infimo, esteticamente nullo, industrialmente rachitico». E poi si chiedeva in sostanza una codificazione della censura e un nuovo sistema di protezione più giusto e più efficace.

Non è facile oggi dare una valutazione obbiettiva di quell'avvenimento. C'è chi, come Bardem, lo ritiene un fatto molto importante: fu la prima testimonianza di opposizione unitaria al cinema franchista che rientrava nel cambio del piano strategico di opposizione al regime e che rinunciava allo scontro diretto; non rappresentò nessun patto di riconciliazione nazionale giacché, appena fu smascherata la presenza dei comunisti, si ebbe il distacco dei cattolici; infine, secondo Bardem, il carattere storico del raduno importò assai più dell'effettiva strategia di rinnovamento e di cambio nel cinema, e dei difficili e sterili contatti tra i cineasti comunisti e quelli cattolici⁵. Antonio Castro, invece, nega quasi totalmente utilità e significato in prospettiva storica ai dibattiti di Salamanca; ne individua l'errore nella scelta di una strategia all'interno del sistema cinematografico; e giudica severamente anche il «Nuevo Cine», il nuovo indirizzo nella politica nazionale del settore, instaurato nel 1964 dagli esponenti cattolici presenti a Salamanca, che sarebbero giunti, un decennio dopo, a controllare la Direzione Generale della Cinematografia; grazie all'intesa tra le forze conservatrici e quelle dell'opposizione, realizzata a Salamanca sulle stesse basi, non si giungerà — sempre a suo parere — a un cinema veramente «nuovo»⁶.

Negli anni che seguirono le *Conversazioni*, mentre Bardem continuava a lavorare secondo la formula neorealistica, con films ripetitivi e di scarso interesse, in Berlanga (che interruppe le attività dal 1957 al 1961) si verificò un'evoluzione artistica verso espressioni di

⁵ Cf. «Seconda giornata della Tavola Rotonda sul Cinema Spagnolo», Pesaro 21.9.1977.

⁶ Idem.

un realismo che aveva pochi legami col neorealismo italiano⁷. Egli giunse a questo anche per la profonda influenza che esercitarono nel cinema spagnolo due opere di Marco Ferreri, che iniziava in Spagna la propria attività di regista⁸. Collaborava con Ferreri lo scrittore Rafael Azcona: la somma delle loro due acute intelligenze critiche complementari diede luogo a un nuovo realismo, ispanico e universale insieme, che costituì uno dei momenti più interessanti del cinema spagnolo. Azcona fu poi collaboratore in due films di Berlanga, che restano il meglio di tutta l'opera di questo regista⁹.

El pisito (1958): regia di Marco Ferreri — soggetto tratto da un racconto di Rafael Azcona — sceneggiatura di M. Ferreri e R. Azcona.

Una coppia di fidanzati madrileni non più molto giovani, lui impiegato di una piccola azienda commerciale, lei baby-sitter, ormai stanchi di rinviare il

⁷ « La prima fase della sua opera sembra svolgersi all'insegna del neorealismo e dei concetti di derivazione gramsciana, del cinema nazional-popolare (...). La seconda fase, che arriva fino a *Plácido* e a *El Verdugo*, sembra svolgersi all'insegna dell'humor negro, in una sintesi specificamente spagnola del « sainete », dell'« esperpento », della satira amorosa di Quevedo e di certi mostri di Goya. (José Luis Guarner, *Brevi note critiche in 40 ANNI DI CINEMA SPAGNOLO* op. cit., pag. 97).

⁸ « Ferreri influenzò il cinema spagnolo in quell'epoca a due livelli: a un livello interno, ideologico, Ferreri si oppose fatalmente ai moduli del realismo critico proposti da Bardem, rifiutando con decisione anche il naturalismo iberico del Saura di *Los golfos*, a favore di forme più libere e aggressive, promuovendo nello stesso tempo il passaggio al professionismo di tutta una nuova generazione di cineasti » (...).

A un livello esterno, professionale e pratico, Ferreri introdusse varie tecniche interessanti ed originali. In primo luogo il girare sistematicamente in interni naturali, rifuggendo dalle scenografie di studio: tecnica questa comunemente adottata ed imitata in seguito. In secondo luogo, il filmare in piani-sequenza molto lunghi — la cui ontologia Pasolini ha definito molto chiaramente « Il tempo in tutto il suo misero e spaventevole errore » — trasformando in una forma di espressione una tecnica di ripresa poco costosa. » (José Luis Guarner, *Brevi note critiche in 40 ANNI DI CINEMA SPAGNOLO* op. cit., pag. 99-100).

⁹ « Lo que me ha aportado la colaboración con Rafael ha sido una cierta sistemática en el guión de la que antes carecía. Con Azcona mis películas son más rigurosas, porque los guiones lo son mucho más ». (Dichiarazione di Berlanga intervistato da Antonio Castro in *El cine español en el banquillo*, Torres editor, Valencia 1974, pag. 77).

matrimonio, cercano un appartamento per sposarsi. Nel vecchio quartiere di Madrid non c'è un buco libero; nei nuovi quartieri periferici i prezzi sono troppo alti per le loro possibilità. Disperato, il povero impiegato decide di sposare la vecchia proprietaria della pensione in cui alloggia per ereditare l'appartamento alla morte di lei e sposarsi con la fidanzata. Tra la vecchia e l'impiegato nasce una convivenza solidaria e affettuosa, come tra madre e figlio; e quando lei muore, e la fidanzata incombe nella casa con fare da padrona, lui s'accorge che la nuova situazione non cambierà in nulla la « qualità » della propria vita. Tutto intorno si muove la degradata realtà sociale della piccola borghesia madrileni degli anni cinquanta.

La storia potrebbe apparire allucinante e incredibile; non così la vive il protagonista (e molto meno lo spettatore) che si sente circondato da un mondo che non giudica immorale il suo comportamento, ma normale e obbligato dalla realtà. Nessuno gli dice che fa bene: non tutti farebbero la stessa cosa, molti ne sarebbero però capaci se fosse necessario. Normale è anche il protagonista, uno dei tanti, quasi anonimo, senza alcun particolare distintivo. Neppure la fidanzata si allontana in nulla da una qualsiasi figura di donna della piccola borghesia. Il problema del protagonista poteva essere affrontato in un diverso rapporto col suo datore di lavoro, ma quando gliene parla, questi si mostra interessato solo al profitto dell'azienda, tutto il resto è un « problema di coscienza » di chi lo vive, e lui non vuole averci niente a che fare. La vecchia si mostra comprensiva e accetta il fatto col piacere materno di poter essere utile; lei e il suo vecchio appartamento sono una stessa cosa, sono la vecchia Spagna della borghesia non ricca, con certi valori umani che vengono conservati come le cose antiche; quella Spagna a cui dovrà aggrapparsi la piccola gente per sopravvivere, per raggiungere un minimo di condizione materiale che la faccia uscire dalla frustrazione di non essere perché non possiede neppure un « pisito »: quando la fidanzata si trasferisce nell'appartamento, assume atteggiamenti da signora rispettabile verso gli altri coinquilini perché ora è la « padrona » della casa.

A proposito di questo film Maurizio Grande, autore di una monografia su Ferreri, ha scritto:

« (...) L'umore acre della tradizione spagnola e la sua estremizzazione grottesca; una estremizzazione sublimata nelle coordinate della « imagerie » fantastica impiegata come strumento deformante del « realismo » delle cose e degli eventi. Per questo va rifiutato, in sede critica, il presunto « neorealismo » o « realismo » di Ferreri (categoria applicata soprattutto alla lettura dei suoi primi

films, quelli spagnoli, e dal regista stesso accolta e, in qualche caso sottolineata). Così come va rifiutata certa connotazione «sociologica» emergente a una prima lettura dei temi di quei films e del contesto socio-politico in cui si situano «naturalmente».

(...) D'altra parte la vicenda stessa di *El pisito* e le caratteristiche stilistiche del film (per quanto disuguale e incerto che fosse) credo autorizzino il superamento dello schema neorealistico come forma e sostanza espressiva, e addirittura l'eredità di un Bardem o di un Berlanga; raggiungendo piuttosto, in qualche tratto, la smorfia tragica di una fantasia buñueliana.¹⁰

El cochecito (1960): regia di M. Ferreri — soggetto di R. Azcona — sceneggiatura di M. Ferreri e di R. Azcona.

Don Anselmo, vecchio pensionato, vive con la famiglia del figlio in modo quasi ignorato, e senz'altra occupazione che le visite a un amico paralitico che lo fanno sentire ancora utile a qualcuno. L'amico acquista una carrozzella a motore che gli dà autonomia di movimento e lo fa diventare membro di un «club di paralitici» (tutti con carrozzella), nel quale ritrova amicizia, solidarietà e attività diversive che gli fanno ritornare il gusto di vivere. Don Anselmo esce qualche volta con loro e vi ritrova le stesse cose dell'amico; ma non può far parte del «club» perché egli, non essendo paralitico, non ha la carrozzella. Allora decide di comprare una carrozzella anche lui e, poiché il figlio non gli avrebbe mai dato i soldi, si finge malato alle gambe prima, impegna alcuni gioielli per l'anticipo dell'acquisto poi. Avuta la carrozzella, si unisce agli altri e partecipa ai loro raduni. Ma il figlio reagisce violentemente: sarà restituita la carrozzella al negoziante e il padre sarà rinchiuso in un ospizio se insiste per averla. Don Anselmo, vista annullata ogni possibilità, riempie di veleno la pentola del pranzo, che ucciderà tutta la famiglia, ed esce con la sua carrozzella. Quando i poliziotti lo fermano, don Anselmo chiede loro: «¿Me dejarán tener el cochecito en la cárcel?».

Anche in questo film vi è una storia eccezionale; e l'eccezionale anche qui diventa normale. Il «cochecito» non è un «pisito», non è un bisogno primario, ma per il vecchio è l'unico mezzo che gli permette di stare con gli altri, di vivere, di non sentirsi una presenza inutile che la famiglia sopporta in attesa che muoia. Al figlio non interessa come e dove suo padre vada con gli amici, né cerca di capire a cosa gli serva il «cochecito»: per lui è soltanto una spesa non necessaria. Uno scambio di funzione nel rapporto padre/figlio in una società repressiva: il vecchio è l'elemento economicamente debole e perciò è quello che subisce la violenza. Gli invalidi sono

¹⁰ Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, Il Castoro Cinema, Firenze 1974, pag. 18-9.

il mondo degli emarginati; in questo mondo appunto don Anselmo si ritrova e trova una ragione di vita. Il «cochecito» lo renderà invalido, ma l'invalidità «fisica» lo riscatterà da quella «esistenziale» e gli permetterà di reagire alla «morte» in famiglia (è l'aspirazione opposta al «coche», per vivere l'illusione di partecipare della vita borghese). Quando don Anselmo vede che portano via i cadaveri dei famigliari, ha le lacrime agli occhi ma non è pentito: era l'unico modo per avere il «cochecito», sia pure in carcere.

Lo svisceramento del mondo piccolo-borghese, vittima di valori che si esprimono solo in termini materiali di denaro, è in questo film ampliato, rispetto al precedente, dal problema della solitudine e dell'emarginazione in una società in cui l'essere sociale si realizza esclusivamente nel guadagno. In questo senso, la diagnosi che Ferreri fa della società spagnola assume una validità estendibile, per molti aspetti, a tutto il mondo capitalistico occidentale (diagnosi che diventerà autopsia in *La grande abbuffata* del 1974).

Plácido (1961): regia di L. G. Berlanga — soggetto di R. Azcona e L. G. Berlanga.

In una grottesca festa organizzata dalla ricca borghesia di una città di provincia i poveri di un ospizio vengono invitati dai ricchi alla cena natalizia e distribuiti nelle varie case col criterio dell'asta. Per controbilanciare la tristezza dei poveri arrivano da Madrid un gruppo di attricette e attorcucoli, anch'essi messi all'asta. La scorrevolezza della festa è disturbata da Plácido, un camionista che col suo modesto automezzo è al servizio del corteo festivo; Plácido è assillato dal problema di dover pagare una «letra» che scade in quel giorno. La «felicità» della festa è turbata dalla morte di uno dei vecchi (per il freddo preso alla stazione aspettando per ore l'arrivo degli attori).

Il film è talmente ricco di avvenimenti che diventa difficile individuare i più significativi. I momenti più suggestivi sono legati alla vicenda della morte del vecchio (che avviene in casa di un borghese repubblicano che non si è potuto sottrarre alla farsa dell'asta «per non esporsi»). La costruzione narrativa è costituita da molti episodi e da tanti elementi diversi che si compongono in un tutto organico. Il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il drammatico e l'humor «negro» sono orchestrati in sinfonia, autenticamente spagnola, e come tale è vissuta dallo spettatore ed è meditata dal critico. Emerge tuttavia il contrasto tra due mondi sociali inconciliabili: le preoccupazioni dei ricchi affinché la festa riesca, o perlo-

meno si svolga, e quelle del camionista per la « letra »; la mancanza di qualsiasi forma di comunicazione tra i poveri invitati e i loro anfitrioni; l'apprensione ossessiva delle signore affinché il vecchio, per potersi salvare dal peccato, prima di morire sposi l'anziana donna con cui viveva, e il dolore rassegnato di questa per il moribondo e per quanto egli aveva sofferto e quanto sfortunato era stato. Tutta una società è coinvolta, ognuno dei suoi componenti secondo la propria condizione, in un assurdo Natale in cui viene a mancare qualunque senso di socialità, di carità e di amore che l'ipocrisia degli organizzatori pretendeva ci fosse. Una festa organizzata per eludere la povertà e i problemi diventa un'occasione per entrare nelle case e farne uscire le contraddizioni di un sistema e di una classe su cui il sistema si regge.

E tutto è condotto senza cadere mai nel retorico, nel sociologismo, nel patetico, e senza mai allontanarsi dal popolare¹¹. Carlos Saura, commentando il film, tra l'altro diceva:

« Quello che in Marco Ferreri è un esame freddo della realtà, quasi una dissezione, un tenersi fuori senza partecipare attivamente ai conflitti, come un osservatore imparziale, a causa del suo soggettivismo limitante e deformatore, è in Berlanga un desiderio di abbracciare quegli esseri che lui conosce ed ama visceralmente. Questa impostazione sentimentale condiziona Luis Berlanga verso un cinema meno amaro di quello di Ferreri e, naturalmente, al contrario delle sue ultime dichiarazioni, agli antipodi di Luis Buñuel »¹².

¹¹ *Plácido* è stato visto da una parte della critica come un film « leggero » e moralistico. Diego Galán, per correggere questa visione che a suo parere svierebbe dai veri significati del film scriveva qualche anno fa:

« *Plácido* es la crueldad, la incomunicación, la injusticia llevada al extremo de la caricatura. La tentación de maniqueísmo es eliminada rápidamente; lo que a Berlanga le importa no es denunciar el egoísmo de una clase social (lo que colocaría la película en una línea de mensajes cristianos para « ablandar » las conciencias — y esto creyeron algunos críticos que era *Plácido*), sino retratar una sociedad ridícula donde conviven las represiones, las dictaduras, el subdesarrollo y la imbecilidad. No hay personaje « positivo » en *Plácido*; en su lugar, una mirada en torno y la conclusión amarga de que estamos metidos en un mundo ridículo y salvaje. El humor no es, como se dijo, una forma de suavizar el resultado de la película, sino, al contrario una forma de incidir más duramente en los juicios y, por supuesto, de explicar más claramente la postura distante de Berlanga ». (« Triunfo », n. 704, 24.7.1976, pag. 57).

¹² In « Film Ideal », n. 84, 1962.

El verdugo (1963): regia di L. G. Berlanga — sceneggiatura di L. G. Berlanga e R. Azcona.

José Luis, dipendente di una ditta di pompe funebri, conosce la figlia di un vecchio boia: i due si sposano e cercano casa. Una società immobiliare concede un moderno appartamento, vincolato all'impiego di boia. Poiché il vecchio deve andare in pensione, l'unica possibilità per avere la casa è che José Luis gli succeda nel posto. José Luis si rifiuta decisamente ma il vecchio riesce a convincerlo argomentando che oramai la pena di morte non viene più esercitata: all'ultimo momento interviene sempre la grazia. La vita familiare nella nuova casa scorre tranquillamente, finché giunge l'ordine di andare a Palma de Mallorca per una condanna a morte. Partono convinti della grazia e, mentre il vecchio e la figlia si comportano come due turisti, José Luis è molto preoccupato. La grazia non arriva, e José Luis, più vittima che boia, viene trascinato dai funzionari della prigione, al pari del condannato, ad eseguire la condanna.

La condizione di José Luis è quella del cittadino medio spagnolo agli inizi degli anni sessanta, compresso dalla necessità del presente (la moglie, il matrimonio) e dalla logica del passato (l'anziano boia). La speranza nella grazia spinge al conformismo; quando la speranza si rivela inutile attesa e delusione, il conformismo diventa degradazione. A questo punto, avendo ceduto lentamente tutta la propria volontà, la personalità risulta annullata: José Luis diventa una specie di « morto », simile al condannato che deve giustiziare, ma senza la giustificazione di questi.

Con un soggetto architettato con molto rigore narrativo, il film è una impietosa radiografia della Spagna franchista del periodo del suo decollo economico. Con questo film irrompe il tema della solitudine nel cinema di Berlanga. È la stessa solitudine del personaggio di *El pisito* di Ferreri: una condizione che è propria dello spagnolo medio di una certa epoca, ma non solo di questo.

Nell'ultimo film di Berlanga, girato in Francia, *Life size*, del 1974, il tema della solitudine (visto nella problematica della vita amorosa e sessuale dell'uomo contemporaneo) si generalizza e acquista carattere europeo (testimoniando così non solo l'evoluzione di Berlanga ma anche quella del cinema spagnolo, che va perdendo la propria specificità esclusivamente nazionale, i limiti di una messa a fuoco della mera realtà spagnola, entro i quali si è dibattuto fino al 1964 ed è rimasto in gran parte anche successivamente).

Agli inizi degli anni sessanta fa la propria comparsa nel cinema spagnolo l'allora ventottenne Carlos Saura con il primo lungometraggio *Los golfos*, girato interamente all'esterno e senza scenari, con attori non professionisti e con un costo molto ridotto. Il film, realizzato nel 1959 e presentato a Cannes nel 1960, maltrattato dalla distribuzione esce in Spagna tre anni più tardi: e non furono molti quelli che riuscirono a vederlo.

Oggi questo film, visto nell'opera complessiva di Saura, non presenta particolare interesse e viene considerato l'unico film di questo autore che risente ancora dell'influenza del cinema italiano. Ma proprio per questo *Los golfos* ha notevole importanza storica, perché, in certo senso, chiude il periodo realista e preannuncia una nuova fase per il cinema spagnolo.

Los golfos (1959): regia di Carlos Saura — sceneggiatura di M. Camus, D. Sueiro e C. Saura.

Cinque giovani emarginati, senza lavoro, senza mestiere e senza prospettive, che vivono di espedienti quotidiani in uno dei quartieri periferici di immigrati dalla campagna a Madrid, decidono un'avventura che dovrebbe riscattarli dalla loro condizione: far diventare un grande torero Juan, che distrae la gente del quartiere «toreando» vacche per pochi soldi. Per debuttare alla «novillada» occorre parecchio denaro. Se lo procurano prima rubando qualunque cosa, poi con furti più grossi. I rischi aumentano e viene richiesto che partecipi ai colpi anche Juan. Il giorno prima del debutto uno di loro muore trascinato dall'acqua di una fogna in cui s'era rifugiato per sfuggire all'inseguimento della folla scatenata da un tassista rapinato. La «novillada» risulterà un completo fallimento per Juan. Il film termina con l'immagine di un giovane toro che, numerose volte colpito, stenta a morire.

Il film è condotto senza pause; la narrazione segue le vicende dei personaggi, i quali non hanno momenti di riflessione sulle cose che fanno. La loro avventura è un viaggio senza ritorno, una partita senza rivincita: il torero «deve» riuscire. È la realizzazione di un sogno, di un ideale borghese forse, ma vissuto in modo collettivo: uno sarà il torero ma lo sarà per tutti. Non c'è spazio per gli egoismi; le rivalità per questioni amorose non diventano scontri d'interesse individualistico né impediscono che l'impresa prosegua. Neppure la morte di uno di loro li può fermare. Ma risulterà tutto inutile. Il torero è molto bravo, ma alla «novillada» si arriva con costi troppo elevati e con eccessiva tensione per «non poter fallire».

La corrida è quello che è, impresa economica e sfogo d'infinite frustrazioni per le masse; non può offrire a questi giovani il premio che essi sognavano, può solo riprendersi, in nome della società da loro derubata, quei soldi costati tanti inutili sacrifici.

Essenzialità di linguaggio, predominanza dell'azione, scarsità del dialogo, mancanza di caratterizzazione dei personaggi, assenza di figure protagoniste sono i principali caratteri distintivi di questo film.

La macchina da presa dà l'impressione allo spettatore di seguire gli avvenimenti di questi giovani come un osservatore esterno ed estraneo ai fatti, senza partecipazione e senza intervento. È l'opposto del realismo critico di Bardem e il contrario del cinema di Berlanga: Saura non critica (se non in modo sottinteso) e non «vive» insieme ai suoi personaggi¹³.

Los golfos presenta numerosi segni che lasciano intravedere le premesse di una forma cinematografica i cui riferimenti al realismo non saranno più legittimi che altri riferimenti¹⁴: siamo a una forma cinematografica che troverà piena espressione non appena Saura avrà raggiunto una maturità artistica che si configurerà in uno stile personale. *Los golfos* è per certi aspetti un film prematuro: rappresenta le prime luci di un nuovo giorno per il cinema spagnolo, che tarderà alcuni anni a spuntare.

Un altro film di Saura, *La caza* (1965), e il primo film di Basilio M. Patino, *Nueve cartas a Berta* (1965), daranno la conferma dell'esistenza di un «Nuevo Cine Español». Il «Nuevo Cine», del quale Saura sarà la figura dominante con un'attività coerente e continua, sostituirà le forme di realismo con altre esperienze di lin-

¹³ «En *Los golfos* había un intendo de comprender un mundo que desconocía. Creo que logré conocerlo un poco, pero yo no estaba integrado en ese mundo, lo veía siempre desde fuera». (Carlos Saura in Antonio Castro, *El cine español en el banquillo*, op. cit., pag. 391).

¹⁴ «(...) Carlos Saura con l'autorevole esordio di *Los golfos*, confermato dal successivo *Llanto por un bandido* (1964), in ambedue i quali, in special modo il primo, la visione realistica sfugge al mimetismo della scuola postbellica italiana: ne *Los golfos* con una scelta di scansione narrativa e di ritmo che lo apparenta, con singolare quanto inconscia coincidenza, alla proposta godardiana di *A bout de souffle* (...)». (Lino Micciché, *Il nuovo cinema degli anni sessanta*, E.R.I. Torino 1972, pag. 183).

guaggio e con altri interessi tematici, « (...) dove la visione realistica propugnata a Salamanca, censurata ed ovviamente autocensurata, si apre spesso ai gongorismi, alle tortuosità simboliche, alle metaforicità allusive, al macabro grottesco, alla metafisica dei sensi e allo spiritualismo angosciato della grande tradizione culturale spagnola»¹⁵.

Vito Galeota

IL MARIVAUDAGE OVVERO «LA CLARTÉ DU DISCOURS»

Il breve saggio di Marivaux *Sur la clarté du discours*, apparso nel «Nouveau Mercure» del marzo 1719, costituisce una «poetica» del *marivaudage*, un discorso dello scrittore sulla propria «maniera». Fu poco conosciuto, non valorizzato dalla critica; pure offrendo notevoli motivi d'interesse, spunti e sollecitazioni, è passato quasi inosservato: basti pensare che è stato ristampato solo nel 1969, da F. Deloffre e M. Gillot¹.

In questo saggio Marivaux avvia appunto un «discorso» sulla «clarté du discours»: sviluppa cioè un'argomentazione attorno a un concetto classico di *clarté* geometrica ch'egli rifiuta. Nell'indagine egli toglie al termine la carica analitico-riflessiva dei classici, il nitore del sogno: gli attribuisce un significato aperto, polisenso, integrabile, che si realizza nel *continuum* semantico-psicologico. In nome dell'*esprit fin* mette in questione il «discours» inteso come rappresentazione conclusa del *logos*: lo scompone, ne frantuma l'ordine, sino a farlo divenire linguaggio sensibile. Nella *clarté* viene quindi postulata una *non clarté*, o meglio una *clarté* d'altro tipo, che suggerisce un modo nuovo di conoscenza; all'interno del discorso nasce un controdiscorso che non ha tanto carattere oppositivo all'ideologia predominante, ma piuttosto sviluppa e raggiunge conclusioni diverse in un quadro di *philosophie* illuministica.

¹ Marivaux, *Sur la clarté du discours*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par E. Deloffre et M. Gillot, Garnier, 1969, pp. 280-292 (cit. da questa edizione). Tutte le «feuilles» di Marivaux (*Le Spectateur*, *Le Cabinet du philosophe*, *L'indigent philosophe* ecc.) suscitano grande interesse: con amabile tono discorsivo lo scrittore introduce «riflessioni» di grande importanza, illuminanti soprattutto per quel che concerne la sua stilistica. Procedendo per tentativi, egli vuole elucidare, a se stesso più che agli altri, i termini di un'indagine estetica che cerca la propria misura interiore, che vuole definirsi.

¹⁵ *Ibidem*, pag. 184.

Il difficile ragionamento è rivolto a una dama, moda, questa, tipicamente settecentesca: Fontenelle parla a una signora di mondi che rotolano nello spazio... Io credo, però, che nel caso di Marivaux non sia da attribuire la scelta dell'interlocutore al rispetto di una specie di rituale mondano-letterario: sempre, nelle sue opere, egli attribuisce alla donna un *intuitus*, una *perspicuitas* che l'uomo non possiede, tanto che egli fa di Marianne il fulcro della propria «duplice esperienza, artistica e umana»² e dà al concetto di «féminité» ampio raggio d'influenza, lo considera un principio attivo³.

«L'exacte clarté, madame, est le premier et le plus essentiel devoir de l'auteur» scrive Marivaux nel saggio, ma bisogna intendersi («avoir une idée nette et non mal entendue») su ciò che si considera chiarezza; non si deve scambiare con «la clarté pédantesque», che non lascia, è vero, nessuna oscurità nel discorso, «mais qui en ruine la force et la vivacité». Seguendo i moduli della dialettica settecentesca, egli parte da un'affermazione che sembra inattaccabile; rafforza il termine «clarté» con l'aggettivo «exacte»; allude a un'esigenza cartesiana di chiaro e distinto («nette et non mal entendue») e con l'accenno al «devoir» egli richiama all'ordine etico dell'estetica classica: l'autore ha un obbligo di chiarezza. Dietro la linearità del discorso traspare, però, la confutazione. «Exact», nell'intenzione marivaudiana, non stabilisce una differenza, non è il contrario dell'inesatto, ha connotazione più sfumata, introduce un'evidenza di altro tipo. Il senso del discorso è che non si può essere legati a un concetto di chiarezza mal inteso, rifiutando, il canone estetico, questa costrizione: la «clarté pédantesque», con la sua assurda precisione, depaupera il discorso, lo limita, lo fa inadatto

² M. Matucci, *Marivaux narratore e moralista*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1958, p. 19.

³ «Nous touchons ici l'idée maîtresse de Marivaux, de la femme être parfait, parce que réunissant dans son esprit les qualités des deux sexes, et de l'incomplétude de l'être masculin à laquelle Marivaux échappe, en créant, artiste, un type idéal, 'ambisexual'» (L. Spitzer, *À propos de la Vie de Marianne (Lettre à M. George Poulet)*, «Romanic Review», 1953, p. 124). L'argomento della *Vie de Marianne*, sempre secondo Spitzer, è «la glorification du principe féminin dans la pensée humaine se révélant dans la vie et dans la littérature» (idem, p. 122). Il discorso è stimolante e andrebbe approfondito. Né la donna né l'uomo, però, sfuggono all'«incomplétude». La donna è maggiormente nella varietà e molteplicità dell'«evento», nel divenire; l'uomo trova espressione nella «forma».

a rendere l'intensità e la vivezza di un reale inesauribile. Marivaux cerca di allentare la tensione del linguaggio classico, di scoprire un dinamismo segreto, inespresso, all'interno di quel codice: «*Voyons, donc, ce que c'est que l'exacte clarté dans le discours...*» (la frase è in corsivo quasi per sottolineatura intenzionale⁴).

Egli si propone, infatti, di razionalizzare la difficoltà; vuole delimitare, come gli uomini del suo tempo, l'idea «geometrica» dell'irrazionale, dell'oscuro, nella piena consapevolezza del limite. Ribadisce quindi certi concetti: la chiarezza, aggiunge, «c'est l'exposition nette de notre pensée au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue [...]», ma se il pensiero o il sentimento troppo vivi vanno al di là di ogni vera formulazione, bisogna esporre questo pensiero, questo sentimento «dans un degré de sens propre à le fixer, et à faire entrevoir en même temps toute son étendue non exprimable de vivacité». È difficile rendere la mobilità di stati d'animo impalpabili che possono dissolversi non appena si tenta di fissarli⁵; si tratta di non togliere loro singolarità e finezza, di esprimerli con *délicatesse*⁶, quella «delicatezza» che, nuovo strumento di percezione,

⁴ Riprenderà spesso questa formula: «voilà de quelle façon un auteur doit être clair»; «Cette dernière clarté que j'ai définie est donc la seule qu'on doive exiger d'un auteur».

⁵ Marianne (la protagonista della *Vie de Marianne*) formula questa difficoltà: — «Il y a des choses [...] que je ne saisis point assez pour les dire, et que je n'aperçois que pour moi, et non pas pour les autres; ou, si je les disais, je les dirais mal; ce sont des objets de sentiment si compliqués et d'une netteté si délicate qu'ils se brouillent dès qu'une réflexion s'en mêle; je ne sais plus par où les prendre pour les exprimer: de sorte qu'ils sont en moi, et non pas à moi —» (*La Vie de Marianne*, préface de M. Arland, Paris, Stock, 1947, p. 166).

⁶ Nei dialoghi del Bouhours del 1687 troviamo molte idee che saranno riprese da Marivaux in *Sur la clarté* e nei saggi successivi. Il P. Bouhours spiega in *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* il significato di *délicatesse*. Se mi si domanda, egli scrive, cos'è la *délicatesse* in materia di profumi, di «viande», di musica, posso accontentarvi; per definire un pensiero delicato, aggiunge, non so che termini usare per farmi capire, — «ce sont de ces choses qu'il est difficile de voir d'un coup-d'oeil, et qui, à force d'être subtiles, nous échappent, lorsque nous pensons les tenir. Tout ce qu'on peut faire, est de les regarder de près et à diverses reprises, pour parvenir peu-à-peu à les connaître [...]. La nature prend plaisir à travailler en petit» —. (P. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, A Paris, Chez les Libraires Associés, 1771, pp. 165-166).

si sostituisce alla *justesse* dei classici. Grazie a questo nuovo ideale estetico è possibile sfaccettare il reale, penetrarne la ricchezza, suggerire lo spazio infinito delle relazioni. Marivaux si propone di scomporre la realtà psicologica⁷ attraverso una tecnica dell'approssimazione, fatta d'indugi, di tentativi ripetuti; vuole passare dallo studio di una tipologia ideale dell'uomo all'individuo, per ritrarlo nell'unicità, « en travaillant en petit »⁸. Il concetto ch'egli ha di *natura* comporta sottili complicità, è una *simplicitas* complessa, una diversità⁹. A rappresentarla, la linea tortuosa che implica continue rettifiche dei concetti e delle immagini si sostituisce al rettilineo dell'estetica classica: il molteplice, il diverso, eludendo ogni punto fisso, richiedono la mobilità delle forme, sicché il linguaggio avrà un ritmo di flusso e riflusso tendente a modificare di continuo i rapporti:

C'est comme si l'âme, dans l'impuissance d'exprimer une modification qui n'a point de nom, en fixait une de la même espèce que la sienne, mais inférieure à la sienne en vivacité, et l'exprimait de façon que l'image de cette moindre modification pût exciter, dans les autres, une idée plus ou moins fidèle de la véritable modification qu'elle ne peut produire.

Fra le possibili immagini suscitate da un sentimento, suggerisce l'autore, una sola si avvicina, in parte, a quella « modification qui

⁷ « Ce n'est pas dans les livres qu'on l'apprend [la ' science du coeur humain ']. C'est la société, c'est toute l'humanité même qu'en tient la seule école qui soit convenable, école toujours ouverte, où tout homme étudie les autres, et en est étudié à son tour: où tout homme est tour à tour écolier et maître » (*Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 476).

⁸ Marivaux si smarrisce a volte nella selva del distinguo; ecco un esempio, nella *Vie de Marianne*, di analisi minuziosa: « Nous avons deux sortes d'esprit, nous autres femmes [osserva Marianne], nous avons d'abord le nôtre qui est celui que nous recevons de la nature, celui qui nous sert à raisonner suivant le degré qu'il a, qui devient ce qu'il peut et qui ne sait rien qu'avec le temps. Et puis nous en avons encore un autre, qui est à part du nôtre et qui peut se trouver dans les femmes les plus sottes. C'est l'esprit que la vanité nous donne et qu'on appelle autrement dit coquetterie » (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 71).

⁹ « Le sublime de sentiment c'est donc cette matière qui traite ou plutôt qui peint le coeur en général. Le sublime de pensée, c'est cette matière qui peint les différences du coeur » (*Sur la pensée sublime*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 59).

n'a point de nom»¹⁰ e che non può essere resa nella totalità. La ricerca estetica si concentra sul « come », sui *détours* sapienti, sull'immagine inattesa, illuminante, che può condurci al modo emozionale, al fondo segreto dell'io, perché si ridesti, nella formulazione, o meglio nell'approssimazione, ciò che è sopito, non confessabile: una verità inaccessibile, difficile da esprimere. Marivaux tende poi a precisare: « Quand l'image regardée séparément, n'aurait aucun rapport avec la chose, si vous sentez que cette image, unie à la chose, sert à la rendre plus vivement intelligible », non si deve esitare: quell'immagine è la sola possibile. Si verifica un totale rovesciamento dei canoni classici: non occorre che l'immagine sia in relazione d'identità con l'oggetto; creata dalla fantasia essa ha una propria verità, una libera dimensione poetica che le permette di rendere le *finesses* del cuore, meglio di quanto possa farlo una lingua astratta, concettuale, mortificata dalle *bienséances*¹¹. La marivaudiana fenomenologia del sentimento tende a uscire dagli schemi di una lingua convenzionale per identificarsi in un nuovo modo espressivo che tenga conto del divenire dell'oggetto da rappresentare.

Sempre nell'intento di rendere più intelligibile l'oggetto stesso, di darne non « un sens diminué » — per eccesso di precisione — ma una rappresentazione quasi totale, in virtù di quella ideale « chiarezza » che costituisce un punto « au delà duquel toute idée perd nécessairement de sa force et de sa délicatesse », è necessario a volte, continua Marivaux, ricorrere alla suggestione del non detto: « Il n'est pas nécessaire, pour être clair, d'avoir exprimé tout ce que vous pensez ». Qui non si ricerca un'economia di effetti, non vi è un invito alla sobrietà espressiva della litote classica, ma l'elogio della reticenza,

¹⁰ A prima vista il termine « modification » appare vago, sembra poco connotato, neutro. A un esame più approfondito, il significato si precisa. Più che « fenomeno » che elude lo scarto è « evento psicologico », collegato al meccanismo delle sensazioni. Il termine è spesso didattico, d'uso « scientifico », nel Settecento (cfr. il Littré e il *Dictionnaire de Trévoux* alla voce *modification*).

¹¹ Marivaux s'inserisce nel dibattito, vivissimo nella sua epoca, sulla validità o meno del linguaggio *imagé*. Nella prima metà del secolo vi è un gusto, a volte eccessivo, dell'*abstrait*: se si escludono le metafore scontate del linguaggio galante, le immagini sono rare, tutto è giocato sull'intarsio lessicale. Esempi di questo tipo di scrittura sono le opere di Madame Lambert e di Crébillon fils.

dell'*ambiguitas*: un lasciare spazio alla congettura. Il linguaggio sembra voler fuggire l'evidenza, stabilire ambigue alleanze fra vero e falso: non vuole carpire il segreto della cosa rappresentata, bensì solo suggerirne l'essenza: « Si vous approchez trop de ces objets, vous croyez l'objet rendu plus net; il n'est rendu que plus grossier »¹².

Suggestione del non detto¹³, oggetto schemato e, inoltre, pregi dello scrivere oscuro: nel saggio viene affrontato tale difficile argomento. L'autore mette in risalto il fascino del linguaggio allusivo ed elusivo, a volte oscuro per necessità¹⁴: è naturale che la rappresentazione dell'irrazionale susciti un pensiero associativo, analogico, che insidia la lucidità, la « sanità » del linguaggio dei classici. Nel confuso *hasard* della creazione l'oggetto della percezione è illuminato in maniera intermittente, da colpi di luce improvvisi:

Cette pensée peint un sujet par des côtés extrêmement fins; l'image de ces côtés s'aperçoit aisément; mais elle est de difficile consistance aux yeux de l'esprit; sa délicatesse la fait perdre de vue à cet esprit; et les personnes appellent obscurité ce qui ne vient que de la difficulté qu'ils ont de continuer d'apercevoir l'objet d'abord bien aperçu. [...] il y a des pensées qui sont d'abord bien aperçues, mais dont les rapports sont si fins, si peu familiers, qu'on a peine à les contenir à ses yeux, même en les voyant.

Il lettore deve saper fuggire tale pseudo-oscurità: è il solo giudice dell'opera, è colui che, in una specie di passività apparente, rivive, ri-crea l'evento artistico. Marivaux fa appello ai processi psichici mediante i quali il lettore giunge alla comprensione; a questo lettore egli richiede una particolare perspicacia, un « esprit » vigile che non è solo percezione intellettuale: è *entendement* e *sentiment* a un tempo

¹² Questa idea ci rimanda ancora una volta al Bouhours: « Il doit y avoir un peu de mystère dans une pensée délicate; mais on ne doit jamais faire un mystère de ses pensées » (P. Bouhours, op. cit., p. 390).

¹³ Nell'*Ecumoire* Crébillon fils, pure ironizzando sulla maniera marivaudiana, ne mette in risalto la suggestione: « cette façon admirable de s'exprimer que vous traitez de jargon, éblouit, elle donne à rêver » (L'*Ecumoire*, in *Collection complète des œuvres de M. de Crébillon fils*, Londres, 1777, II, pp. 149-150).

¹⁴ « Il est une finesse qui consiste à faire parler à la passion son vrai langage d'où naît une obscurité aux yeux de la multitude » (Le *Cabinet du Philosophe*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 346).

(il concetto è approfondito in altri saggi¹⁵). Un'idea analoga è espressa dall'abate Du Bos, suo contemporaneo¹⁶; ma nel nostro autore essa ha maggiore incidenza, è il nodo centrale della sua morale e della sua estetica¹⁷. Il *cogito ergo sum* include per Marivaux un *sentio*¹⁸: la conoscenza intuitiva rivaleggia con il pensiero logico e, a volte, lo supera. Si stabilisce l'equivalenza: pensare è sentire¹⁹; è il sentimento, in fondo, che dà origine alla varietà dello spirito. Il *goût individuel*, il giudizio estetico coincidono quindi con questo tipo di *perspicuitas*. Viene ipotizzato un lettore ideale il cui *esprit-sentiment* possa colmare i vuoti di un'esposizione difettosa e penetrare sino in fondo le intenzioni dello scrittore: pochi sono in grado di farlo, la maggioranza non riesce ad afferrare la difficoltà di certi pensieri sottili: « Ceux qui éprouvent ces disparitions d'objets ne peuvent se plaindre que d'eux-mêmes, et non de l'auteur »²⁰.

¹⁵ In *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et Racine* Marivaux parla « des attributs et des aptitudes de l'âme considérée comme intelligente, autrement dit de l'esprit » (ed. cit., p. 486); altrove, sempre nello stesso saggio, il concetto si approfondisce e si diversifica. I grandi uomini, egli scrive, stimolano il nostro spirito, « ce sont eux, à notre avis, qui nous avertissent de tout l'esprit qui est en nous, qui y reposait à notre insu, et qui est une secrète acquisition de lumière et de sentiment que nous croyons avoir faite et dont nous ne jouissons qu'avec eux » (ed. cit., p. 474).

¹⁶ « On a donc raison de dire communément, qu'avec de l'esprit on se connaît à tout car on entend alors par le mot esprit la justesse et la délicatesse du sentiment [...] Plus notre sentiment est délicat, ou si l'on veut, plus nous avons de l'esprit » (Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, A. Paris, Chez Pierre-Jean Mariette, 1746, pp. 334-335).

¹⁷ « Questa perspicacia dell'animo, dinamismo che ricorre insistentemente e mezzo efficace di scoperta, rappresenta la base essenziale su cui si costruisce il sistema psicologico del Marivaux » (M. Matucci, *L'opera narrativa di Marivaux*, Napoli, Pironti, 1962, p. 211).

¹⁸ Capovolgiamo la frase di Spitzer che dichiara che il *sentio ergo sum* di Marivaux include un *cogito* (L. Spitzer, op. cit., p. 113).

¹⁹ Il significato « intellettuale » di *sentir* è evidente in questa frase: « Il y a un certain degré d'esprit et de lumière au-delà duquel vous n'êtes plus senti » (*Cabinet du philosophe*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 345). Da Pascal agli *idéologues* il concetto si approfondisce e si precisa, trova in Marivaux una sua individuazione.

²⁰ « Est-ce qu'il y a des lecteurs dans le monde? Je veux des gens qui méritent de l'être. Hélas! Si peu que rien » (*Indigent philosophe*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 317). Anche l'abbé Du Bos restringe il concetto di « lettore »

Marivaux tempera l'arbitrio di un'estetica empirica affidandosi a una specie di «sentimento» generale, a una norma che serva a temperare gli eccessi d'individualismo. Si piega a tale esigenza forse contro voglia perché, in realtà, il solo interlocutore, il solo critico valido resterà per lui il lettore intelligente²¹. Gli altri, i critici di mestiere, contano poco: si preoccupano di ostacolare ogni novità²², sono fieri del loro ruolo di censori e hanno la «marotte» dell'«exacte clarté», esigenza incontrovertibile dell'«esprit bon»: «ils énervent souvent eux-mêmes leurs pensées par des fatigues peu nécessaires de netteté; ils se chicanent sur une hardiesse de rapports; ils sont assez malheureux pour y soupçonner des imperfections de clarté qui n'y sont pas».

Non esiste ancora una critica universitaria e nemmeno una critica creatrice; è ancora viva, però, la *Querelle des Anciens et des Modernes* e in questo clima va collocato Marivaux²³. In *Sur la clarté* egli inizia la vivace polemica contro i critici (questo è il terzo argomento capitale del saggio), che avrà, nelle opere successive, momenti di estrema tensione. Dovrà difendersi da accuse di formalismo, di preziosismo²⁴, di mania innovativa²⁵; sarà attaccato da tutte le parti, anche da colleghi che imitano la sua maniera²⁶. Qui egli

(«public»): «Le mot public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. Le public, dont il s'agit ici, est donc borné aux personnes qui lisent» (cfr. Du Bos, op. cit., pp. 334-335).

²¹ Anche nei romanzi Marivaux distingue i perspicaci dai limitati: «gens toujours regardants, toujours écoutants, jamais pensants» (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 246). Sempre nello stesso romanzo: «Quand quelqu'un a peu d'esprit et de sentiment, on dit d'ordinaire qu'il a les organes épais» (idem, p. 209).

²² Anche Du Bos biasima il mestiere di critico: «La plupart jugent mal des ouvrages pris en général [...]. La sensibilité des gens du métier est usée. Ils jugent de tout par voie de discussion» (cfr. Du Bos, op. cit., p. 365); «c'est toujours le public qui l'emporte» (idem, p. 374).

²³ Già nella *préface* dell'*Iliade travestie* Marivaux attacca un grande *ancien*, Boileau, che si era indignato per la «nuova» Iliade di La Motte (cfr. *L'Homère travesti ou l'Iliade*. À Paris, chez Pierre Prault, 1716, *Préface*, p. XXIV).

²⁴ Per i rapporti di Marivaux con l'ambiente della *nouvelle préciosité* cfr. F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 15. Cfr. anche *Spectateur*, ed. cit., pp. 143-149.

²⁵ Cfr. *Cabinet du philosophe*, ed. cit., pp. 381, 383, 384, 386.

²⁶ Si è già accennato alla polemica con Crébillon fils. Per ulteriori dettagli

inizia appunto la difesa del proprio stile, difesa che, attraverso fasi alterne, culminerà nell'appassionata presa di posizione, contro i suoi detrattori, che leggiamo nella parte conclusiva del *Paysan parvenu* ove ritorna il motivo della «clarté». Lo scrittore rivendica infatti la libertà «pour l'âme», «de se servir des expressions du mieux qu'elle pourrait, pourvu qu'on entendit clairement ce qu'elle voudrait dire»²⁷.

In definitiva Marivaux, autore che si rifiuta di essere considerato tale (egli non ama i ruoli)²⁸, rifugge da ogni sistemazione in forma conclusiva del proprio pensiero irrequieto (i saggi posteriori sono illuminanti al riguardo)²⁹. Egli esige che la critica si adegui ai ritmi dinamici dell'opera, che indaghi solamente, come dirà più tardi, «sur ce que l'auteur devient»³⁰, che non richieda soprattutto «chiarezza», una chiarezza di un certo tipo, là dove esiste il disordine vivificante della creazione. Simile all'atto di lettura, la funzione critica deve attuarsi nel rispetto totale del «carattere» dell'opera³¹.

Con il discorso *Sur la clarté* Marivaux s'inserisce nella storia estetica della sua epoca, che è costituita da una serie di penetranti tentativi di sviscerare una problematica complessa, da vari tipi d'indagine che hanno ancora carattere d'incompiutezza. Egli si distingue nettamente, però, dai critici del tempo³² in quanto è un teorico

cfr. B. Pieresca, *Le «Lettres de la Marquise» di Crébillon fils*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1973, pp. 152-154.

²⁷ *Paysan parvenu*, Garnier, 1969, ed. di F. Deloffre, p. 262. La sottolineatura dell'avverbio è mia.

²⁸ «Je veux être un homme et non pas un auteur, et ainsi donner ce que mon esprit fait, non pas ce qu'on lui ferait faire» (*Indigent philosophe*, ed. cit., p. 311).

²⁹ «Je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre rien du mien» (*Spectateur*, ed. cit., p. 114).

³⁰ *Sur la pensée sublime*, ed. cit., p. 59.

³¹ «Je voudrais des critiques qui pussent corriger, et non pas gêner, qui réformassent ce qu'il y aurait de défectueux dans le caractère d'esprit d'un auteur et qui ne lui fissent pas quitter ce caractère» (*Spectateur*, ed. cit., p. 145).

³² Oltre ai citati Bouhours e Du Bos, alludiamo a Batteux, Crousaz, Trublet (prima metà del Settecento) che, nelle loro opere, tendono a chiarire il passaggio da un'estetica dell'imitazione a un'estetica della creatività (cfr. W. Folkierski,

ma anche un creatore. Lo stile del saggio è già la sua maniera: vi è fusione tra estetica e psicologia; vi è un'analisi introspettiva, finemente elaborata, che ambisce a trasformarsi in storia sperimentale dell'anima; vi scopriamo una coscienza critica, la lucidità del *philosophe* che impedisce l'abbandono, le suggestive alchimie del cuore e dello spirito rese con l'accorta tecnica dei rinvii. Il saggio è un *plaidoyer* del *marivaudage*, inteso come impegnata ricerca estetica, non come «gioco»; esso mette in discussione una forma espressiva, un modello statico di bellezza. All'interno del discorso esiste il conflitto fra la consapevolezza dell'*échec* continuo della scrittura e la fiducia ininterrotta (anch'essa di matrice illuministica)³³ in una rappresentazione della realtà psicologica nella dinamica del linguaggio.

Nel discorso *Sur la clarté* si colgono motivi e sollecitazioni che permettono di approfondire il significato di *marivaudage*. L'ambigua «clarté» allude a questa forma di scrittura? Più che alludervi, essa vi si identifica, in quel suo sottintendere misteriose corrispondenze, forme dinamiche, modi nuovi di sensibilità. Infatti il *marivaudage* è il controdiscorso che sembra nascere dal caso, dall'improvvisazione, ed è invece solidamente ancorato a sperimentazioni settecentesche; è l'adesione a un'estetica della mobilità, dell'inafferrabile *je ne sais quoi* che si contrappone all'immobilità della bellezza classica: «Ne me cherchez pas sous une forme, j'an ai mille, et pas une de fixe: voilà pourquoi on me voit sans me connaître, sans pouvoir ni me saisir ni me définir; on me perd de vue en me voyant, on me sent et on ne me démêle pas»³⁴. *On me sent*: l'uso nuovo di certi termini è inoltre il fulcro del discorso marivaudiano. Ci riferiamo dapprima a *sentiment*, che non è certo la *sentimentalité*, ma è ideale fusione delle pascaliane verità di cuore e di ragione (con implicazioni «sensistiche»), il cui conflitto anima la dialettica settecentesca. Il *sentiment* ha per Marianne una funzione mistico-

Entre le classicisme et le romantisme, Champion, 1969, pp. 35-97; E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, Nuova Italia, 1973, pp. 407 e sgg.).

³³ Cfr. *Le Miroir*, in *Journaux et Oeuvres diverses*, ed. cit., p. 547.

³⁴ Così si definisce il *je ne sais quoi* nel breve saggio di estetica per immagini che appare nella *troisième feuille* del *Cabinet du philosophe* (ed. cit., p. 351).

intuitiva³⁵ con, a volte, punte di cerebralismo³⁶; e il verbo *sentir* è, nel suo discorso, espressione di una carica erotica appena insi-stita ma significativa³⁷. Il *sentiment* quindi conduce alla conoscenza, tema maschile, trattato da Marivaux «sous les traits de l'Éternel féminin»³⁸. In Jacob, il villan rifatto, il termine *sentir* si colora di una sensualità vigile (la fusione *cœur/esprit/corps* è qui un fatto compiuto), che lo privilegia di una «scienza» quasi totale, ricca di elementi sovvertitori del sistema: è apparsa una forza nuova, il sesso, con la sua carica di verità; il piacere diventa oggetto d'indagine e strumento di conoscenza, chiede di esprimersi, di definirsi³⁹.

Il *marivaudage* è anche esigenza insopprimibile d'indagare sulla propria forma nel continuo *exercice* della riflessione: «Je suis né de manière», scrive Marivaux nello *Spectateur*, «que tout me devient une matière de réflexion: c'est une philosophie de tempérament que j'ai reçue, et que le moindre objet met en exercice»⁴⁰: «philosophie de tempérament» o forse già applicazione dell'esercizio

³⁵ «Je pense, pour moi, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles de nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit veut faire à sa guise, car je le crois un grand visionnaire» (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 38). «Ce ne fut point à force d'esprit que j'appris à les distinguer, si je n'avais pas eu un peu de goût naturel, un peu de sentiment, j'aurais pu me méprendre» (idem, p. 206).

³⁶ «Il y a des âmes perçantes à qui il ne faut pas beaucoup montrer pour les instruire, et qui, sur le peu qu'elles voient, soupçonnent tout d'un coup tout ce qu'elles pourraient voir. La mienne avait le sentiment subtil» (idem, p. 48).

³⁷ «Les autres applaudissaient ouvertement à mes charmes, il me semblait que celui-ci les sentait» (idem, p. 75).

³⁸ L. Spitzer, op. cit., p. 121.

³⁹ «Ce ne fut pas sur le champ que je démêlai tout ce caractère que je développe ici, je ne le sentis qu'à force de voir Agathe» (*Le Paysan parvenu*, ed. cit., p. 88): il romanzo è ricco di esempi di questo tipo. Nel teatro l'uso di tali termini è meno evidente: in *Arlequin poli par l'amour* la *Fée* usa il verbo *sentir* con particolare frequenza: «tous les jours je crois être au moment où il peut me sentir et se sentir lui-même» (Scène première). Vi sono, piuttosto, una serie di interferenze: l'amore, il richiamo sessuale potenziano l'*esprit* del giovane ottuso (Arlequin). Interferenze evidenti anche nei romanzi: nella *Vie de Marianne*, l'*esprit* di Madame Dorsin potenzia il cuore: «Avec M.me Dorsin, ce n'était pas de même; tout ce que vous n'osiez lui dire, son esprit le pénétrait; il en instruisait son cœur, il l'échauffait de ses lumières, et lui donnait pour vous tous les degrés de bonté qui vous étaient nécessaires» (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 217).

⁴⁰ *Spectateur*, ed. cit., p. 117.

lockiano della « riflessione ». Il *marivaudage* s'identifica con questo *exercice*: è creazione che rivela o vuole rivelare ad ogni istante attraverso gli indugi, le modifiche, i ripensamenti, la propria « mécanique »: « C'est l'exposition d'un objet aperçu par l'âme, et rendu, non tel qu'il se présente à elle, mais tel qu'il devient par son retardement à le saisir; tel qu'il devient par des additions et des soustractions de parties, par des corrections étrangères [...] De sorte qu'on voit la 'mécanique' de l'ouvrage »⁴¹. In definitiva, però, pretendere di formulare « clairement » l'essenza del *marivaudage* non è facile. Ci si accorge di essere sempre a metà del cammino: il *marivaudage* si sottrae, in fondo, a ogni definizione, è enigmatico, cela il suo segreto: tanti sono i motivi che si incrociano e conducono spesso fuori strada o fanno intuire, presentire un'unità profonda, nascosta sotto il discontinuo. Si possono, tutt'al più, stabilire dei punti di riferimento, cercar d'indicare, mediante osservazioni che non hanno alcuna pretesa di organicità, come funzionano certi meccanismi all'interno dell'opera.

Il teatro marivaudiano è il teatro dell'*épreuve*⁴². In esso vengono messi in azione determinati meccanismi d'indagine, viene sperimentata una dialettica del cuore che ha come sfondo un quadro sfumato, suggestivo e « suggerito », che affonda in una specie di chiarore diffuso che permette il fiorire delle confidenze e dei dolci inganni: l'unica realtà di questo quadro è l'ambiguità espressiva, la « non clarté » di un dialogo capriccioso che sembra riproporre all'infinito una tematica del sentimento⁴³: può essere identificato, questo teatro, con l'incessante ricerca di una felicità⁴⁴ che pare si crei,

⁴¹ *Sur la pensée sublime*, ed. cit., p. 60.

⁴² La *pièce* di Marivaux che ha questo titolo può essere considerata il modello più compiuto di certe tecniche marivaudiane.

⁴³ S'intuisce l'ansia marivaudiana di continuare all'infinito, di non « chiudere » la vicenda o l'opera. La contessa della commedia *Le Legs* risponde al marchese che tergiversa e indugia nelle sue profferte d'amore: « Ah! ce que j'en pense? Que je le veux bien, monsieur, et encore une fois, que je le veux bien; car, si je ne m'y prenais pas de cette façon, nous ne finirions jamais » (Scène XXV).

⁴⁴ Il tema settecentesco della felicità è ricorrente, è suscitatore, in Marivaux, di comportamenti, di reazioni. In *Les fausses confidences* Araminte dice a Dorante: « Ce qu'il y a de consolant pour vous c'est que vous avez le temps de devenir heureux » (Acte I, Scène VII). « Leur réalité [dei personaggi] se con-

strada facendo, nel ritardo, negli arresti, e appaia e dispaia come i miraggi. La sensibilità *s'essaie* in questa caccia a un bene misterioso che è quasi figura emblematica, s'ingarbuglia nella rete di un *esprit* sempre all'erta, si confonde a volte con una sensualità che prende coscienza di sé nel gioco sottile delle *avances* e delle ripulse.

A livello di strutture è interessante notare, all'interno di ogni *pièce*, *géométrie* e *finesse* a un tempo. J. Rousset⁴⁵ ha individuato l'intersecarsi di due piani: una struttura rigorosa di base che, in parte, viene all'autore dalla tradizione e, nel vivo di ogni scena, l'assenza di uno schema: i personaggi improvvisano, dialogano in libertà e sfuggono al sistema. La *charpente* teatrale imbriglia, dà un limite a un dialogo che, come si disse, sembra voler continuare all'infinito⁴⁶. Attenta è anche la funzione degli espedienti, dei motivi, dei temi, nella logica teatrale marivaudiana: sono sapienti *détours*, trovate per allungare il cammino; il « travestimento » sfuma di ambiguità i rapporti, produce momentanei smarrimenti, *méprises*, vela a lungo una verità intuita⁴⁷; la « confidenza » elucida e ingarbuglia a un tempo, è una specie di « scienza » ambigua dei sessi; il « pregiudizio » ha i tempi lunghi, e non è tanto contemplato — dice il Fabre⁴⁸ — nel suo contenuto morale e sociale, quanto come meccanismo dilazionante; l'« interesse » rallenta la corsa dell'amore (cfr. *Le Legs*); la « prova » è già una puntigliosa scuola di « crudeltà » ... e continuare l'analisi sarebbe facile. Sorprese, colpi di scena, confessioni simulate o reali avvengono nella penombra che Marivaux ama, nella quale fa muovere un *chassé-croisé* di personaggi innocenti e no. La struttura fissa della doppia coppia è a volte sovvertita da esseri enigmatici che infrangono gli schemi.

Sempre il Rousset, definendo il teatro di Marivaux « théâtre du

fond avec la quête qu'ils poursuivent » (J. Fabre, *Marivaux*, in *Histoire des Littératures*, Paris, Gallimard, 1963, p. 683).

⁴⁵ J. Rousset, *Marivaux ou la structure du double registre*, in *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1964, p. 56.

⁴⁶ Scrive M. Arland: « L'acte ou les trois actes de la pièce lui servent d'armature ou de garde-fou; il y trouve tous les bénéfices de la contrainte » (M. Arland, *Marivaux*, Paris, Gallimard, 1950, p. 189).

⁴⁷ « Dorante: Dans tout ce qui se passe chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion » (*Jeu de l'amour et du hasard*, Acte III, Scène XII).

⁴⁸ J. Fabre, op. cit., p. 685.

double registre», vi sottolinea il ricorrere di un meccanismo: quello dell'azione e dello sguardo sull'azione⁴⁹. Il primo è assicurato, egli scrive, dai personaggi che «le coeur mène» (i sensibili), il secondo da «ceux qui voient» (gli accorti, i lucidi), i quali, a un certo punto, rivelano la *mécanique* della vicenda. È una struttura bipartita interessante, anche se collegata a schemi tradizionali: il personaggio laterale ha sempre avuto la funzione, anche nel teatro precedente, di afferrare meglio ciò che sfugge a colui che «vive» la storia. Sarebbe necessario forse approfondire il senso di questo meccanismo nel teatro marivaudiano, vedere come elementi ereditati dalla tradizione sono affinati, arricchiti di sottili implicanze settecentesche. Basterebbe analizzare il gusto per lo spettacolo che anima «les gens indifférents qui gâtent tout»⁵⁰, il compiacimento nel loro ruolo; indagare sull'esigenza che il personaggio «sensibile» sia «visto».

Il teatro marivaudiano è una specie di avvio: fornisce stimoli a un'altra esperienza artistica di Marivaux, fa intravedere come certi «ressorts» potevano essere perfezionati, sviluppati: è un «exercice». Nella narrativa si realizza pienamente la «maniera» marivaudiana. Il *marivaudage* diviene «comme une grammaire d'un art de parvenir»⁵¹, in senso proprio e in senso «estetico»: una grammatica che si articola in una morfologia strutturale definibile e suggestiva.

Accenno, innanzitutto, ai continui monologhi in cui viene messo a punto il virtuosismo settecentesco dell'*aveu* e del *miroir*. Il monologo è anche una tecnica dell'indugio: il farsi, «nel ritardo», attraverso i tempi lunghi della riflessione, dell'oggetto «aperçu par l'âme». Il personaggio si perde nell'intrico di stati d'animo confusi, si compiace, a volte, della «non clarté»: «J'assemblais je ne sais combien de réflexions dans mon esprit, [scrive Marianne], je me taillais de la besogne, afin que dans la confusion de mes pensées j'eusse plus de peine à prendre parti»⁵². Ama identificarsi con la propria incertezza, per poi liberarsene, riformulandola nella lucidità. E l'autore ci presenta il monologo nella doppia modalità di «entretien inté-

⁴⁹ J. Rousset, op. cit., p. 54.

⁵⁰ «Silvia: Mon frère est un maladroit; il s'y est mal pris. Les gens indifférents gâtent tout» (*Jeu de l'amour et du hasard*, Acte III, Scène VIII).

⁵¹ J. Fabre, op. cit., p. 691.

⁵² *Vie de Marianne*, ed. cit., p. 54.

rieur», elucidazione di tipo dialogico⁵³, e di «soliloque»⁵⁴, inteso come *arrêt*, come pausa nell'azione. Nei dialoghi elabora una specie di dialettica delle parti, dà avvio a una serie di battute ininterrotte, dei personaggi fra di loro, dell'autrice col lettore, o con l'amica a cui indirizza le memorie. È un dialogo intrecciato, *primesautier*, che vivifica il ritmo monocorde del racconto, lo segmenta, lo sfuma di possibilità, mettendo sotto processo i modi tradizionali del romanzo.

La tecnica del doppio registro applicata alla narrativa si rivela perfetta: essa è assicurata dai due piani temporali, dalle due dimensioni del vissuto e del rivissuto (la giovane Marianne che «vive» la vicenda e la Marianne adulta che riflette su quel «vivere»): un doppio registro che opera anche all'interno del vissuto. Non vi è dubbio che il personaggio marivaudiano accoglie con stupore l'evento di natura amorosa, uno stupore di carattere sensorio, un *saisissement* dello spirito e del corpo; vi si abbandona con incantata sorpresa, con trepidazione, o con sintomi di smarrimento, convinto dell'unicità della propria avventura⁵⁵: è altresì vero però che questo stesso personaggio, specialmente nel romanzo ma non solo nel romanzo⁵⁶, diviene ben presto spettatore, esercita una funzione critica su di sé: *il se guette* («Marianne [dice Madame Dutour], vous avez toujours l'esprit au guet»⁵⁷).

⁵³ Cfr. *Spectateur*, ed. cit., p. 208.

⁵⁴ *Vie de Marianne*, ed. cit., p. 134.

⁵⁵ «La joie me court dans le corps» (*Arlequin poli par l'amour*, Scène XIX); «Angélique: Je ne sais pas seulement moi-même ce que je veux dire. On rêve, on promène sa pensée, et puis c'est tout» (*L'Épreuve*, Scène VI); «Araminte: Je ne sais plus où je suis...» (*Fausse Confidences*, Acte III, Scène XII); «Dorante: Tu as raison, notre aventure est unique» (*Jeu de l'amour et du hasard*, Acte I, Scène VIII). Si rimanda anche al delizioso racconto del primo incontro di Marianne e Valville, nella *Vie de Marianne*.

⁵⁶ L'esempio più probante di questa lucidità è il comportamento di Angélique dell'*Ecole des mères*: è ingenua, ma cosciente di esserlo, innamorata, ma vigile.

⁵⁷ *Vie de Marianne*, ed. cit., p. 108. G. Poulet (*Études sur le temps humain, La distance intérieure*, I, Marivaux, Paris, Plon, 1952, p. 7) identifica le reazioni dei personaggi marivaudiani con una specie di smarrimento nell'istante, che annulla ogni lucidità, ogni presa di coscienza. L. Spitzer, nella *Lettre à G. Poulet* (cit.), confuta questo istantaneismo, il voler considerare l'esistenza marivaudiana come una serie di «momenti» successivi; vede, specie nell'agire di Marianne, il lucido esercizio della consapevolezza, la continua messa in azione del

Anche l'incompiutezza della *Vie de Marianne* e del *Paysan parvenu* può avere un preciso significato e una spiegazione: essa non è forse suggerita da una moda, né è conseguenza di stanchezza o d'incuria, ma sottintende la volontà precisa (le «feuilles» che trattano della composizione ci avvertono al riguardo) di non mettere la parola fine, di non considerare l'opera come un termine ma come il luogo di un'avventura psicologica che trova in se stessa continuo alimento e pare voglia durare all'infinito, suggerendo via via al lettore mille possibili soluzioni. Quindi è un atteggiamento critico nei riguardi dello scioglimento di rito che non è solo rifiuto dell'*ethos* del lieto fine, tipico del melodramma, ma di qualunque finale (il vissero o il non vissero felici...); atteggiamento altrettanto critico per quel che concerne la struttura del romanzo stesso che Marivaux discute dall'interno, in una serie di digressioni, di parentesi che mettono in crisi il concetto di «genere» *romanesque*, di «composizione», di organicità dell'opera⁵⁸.

L'analisi del linguaggio⁵⁹ porta necessariamente a differenziare la scrittura teatrale da quella *romanesque*. Nel dialogo teatrale la parola urge, vale per significati che intende suggerire e insinuandosi tra l'intimo dei personaggi e la realtà esterna provoca spesso l'equivoco. Queste caratteristiche trovano il proprio *humus*, si realizzano perfettamente nel gioco dialogico delle *pièces* marivaudiane, nell'intrigo del detto e non detto. Secondo criteri di immediatezza e di stilizzazione Marivaux, nel teatro, alterna *esprit de géométrie* e *esprit de finesse*, analizzando i sottofondi del cuore con i modi dell'*esprit*.

La fenomenologia marivaudiana del sentimento si realizza nell'annodarsi di quelle battute sensibili e lucide a un tempo che, nella

sentiment, guida sicura. M. Matucci precisa i termini del problema: individua, in *Marianna*, l'unico momento di spontaneità, d'incoscienza, nel periodo dell'adolescenza, «allorché i moti intimi si esternano spontanei, non ancora filtrati attraverso la riflessione» (*L'opera narrativa di Marivaux*, cit., p. 196), poi la funzione critica è continuamente esercitata.

⁵⁸ Sono ben note le dichiarazioni di Marianne: «Je n'ai garde de songer que je vous fais un livre [...] je m'imagine que je vous parle» (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 51); «Marianne n'a pas songé à faire un roman non plus [...] Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, c'est une femme qui pense» (ed. cit., pp. 67-68).

⁵⁹ Per il linguaggio marivaudiano cfr. l'esauriente lavoro di F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, cit.

loro successione, creano la situazione amorosa, provocano il «farsi» del sentimento. Molto viene suggerito: hanno peso i silenzi, le pause sapienti. La «modification qui n'a pas de nom» viene quasi raggiunta non tanto con una tecnica ben precisa di espressione ma con l'approfondimento di un tema iniziale che viene fin dal principio analizzato, continuamente rilanciato, portato a compimento a malincuore.

La narrativa anche in questo campo completa ciò che è solo suggerito, o detto altrimenti, nel teatro. Nel romanzo è facile individuare i due nodi centrali della maniera marivaudiana indicati nel discorso *Sur la clarté*: il ricorso all'immagine, elemento caratterizzante del *marivaudage* e la tecnica dell'approssimazione. La *délicatesse* si sbizzarrisce nell'espressione considerata «impropria» da certi canoni rigidi; allude, nel balzare subitaneo delle immagini, a una «clarté» segreta, sorprendente, poetica. L'astratto della lingua psicologica viene trasposto continuamente nel figurato⁶⁰: Marivaux mette a fuoco tutta una rete di corrispondenze, tenta, su un piano concreto e fantasioso ad un tempo, di dare realtà «formale» al linguaggio dell'anima. La tecnica dell'approssimazione si attua nell'abilità con cui Marivaux si serve dell'attributo che diventa fine strumento di analisi e viene inserito in giustapposizioni, in sistemi sinonimici, in comparative che quantificano continuamente le qualità⁶¹. Il complemento di caratterizzazione, nell'uso che ne fa Marivaux, serve a smorzare, ad attenuare il termine d'agnostico dei classici: il significato diventa aperto, sfumato, è il risultato di accostamenti sorprendenti, *imagés*⁶². Il segreto di questo stile sta nel

⁶⁰ Per es. a livello di similitudine «Valville qui m'aime dès le premier instant avec une tendresse aussi vive que subite (tendresse ordinairement de peu de durée; il en est d'elle comme de ces fruits qui passent vite, à cause qu'ils ont été murs de trop bonne heure» (*Vie de Marianne*, ed. cit., p. 362). Come espressioni *imagées* «L'esprit au guet» (idem, p. 108); «Que ce coeur vous plaise ou vous fâche, n'importe, il a pris sa secousse, il est à vous» (*Paysan parvenu*, ed. cit., p. 94).

⁶¹ «Me voilà remué par je ne sais quelle curiosité inquiète, jalouse, un peu libertine, si vous voulez, enfin très difficile à expliquer» (*Paysan parvenu*, ed. cit., p. 231). «Mme de Fécur était bonne convive, plus joyeuse que spirituelle à table, plus franche que hardie, pourtant plus libertine que tendre» (idem, p. 180).

⁶² Espressioni quali *accablement de coeur*, *libertinage d'imagination*, *désordre*

« non poter spiegare fino in fondo », sicché l'autore sembra inseguire la « modification » mediante ritocchi correttivi, digressioni, sintagmi parentetici, apposizioni-*réflexions*⁶³, o nel fluire e rifluire di un periodo che procede per rettifiche e riprese⁶⁴.

Considerare il *marivaudage* arido estetismo significa avere una conoscenza limitata del problema⁶⁵. Relegarlo nell'ambito ristretto della *nouvelle préciosité* è ridurne la portata. Esso non è solo una narcisistica danza di fronte allo specchio, anche se, a volte, vi è un compiacimento nel meccanismo. Forse alla maniera di Marivaux è nuociuta la denominazione *marivaudage* che è stata creata in un determinato ambiente e aveva, come *crébillonnage* e *lambertinage*, connotazione negativa⁶⁶. Il limite di questa forma di scrittura è

d'esprit. Nel Paysan parvenu: « J'aimais donc par respect et par étonnement pour mon aventure, par ivresse de vanité » (ed. cit., p. 262); « Ici se dissipèrent toutes ces enflures de coeur dont je vous ai parlé », « toutes ces fumées de vanité qui m'avaient monté à la tête » (idem, p. 265).

⁶³ Questo libero procedere del discorso, che sta fra improvvisazione e riflessione, che ha una sua indeterminatezza e un suo controllo, è tipico di Marivaux. La frase che compone il suo periodare potrebbe essere, a buona ragione, chiamata « féminine »; mi ricollego in tal senso a quel tal principio femminile a cui si fece cenno all'inizio, a quel tipo di conoscenza che bene si estrinseca in questo modo di scrittura « completa » nell'« incompletezza ». Ci si domanda se il discorso potrebbe essere allargato, nel Settecento, se esso debba essere limitato a Marivaux. Si potrebbe forse, ricollegandosi a un discorso precedente, parlare di scrittura dell'« evento ».

⁶⁴ Un esempio di questa tecnica d'accumulo può essere dato da un periodo tratto dal *Paysan parvenu*. Jacob ha incontrato un'anziana signorina, una bigotta, che lo ama con mistico, sensuale ardore: « pour ressembler à Mlle Habert, [spiega Jacob] il ne sert de rien d'avoir le coeur le plus sensible du monde; joignez-y de l'emportement, cela n'avance de rien encore; mettez enfin dans le coeur d'une femme tout ce qui vous plaira, vous ferez d'elle quelque chose de fort vif, de fort passionné, mais vous n'en ferez pas une Mlle Habert; tout l'amour dont elle sera capable ne vous donnera point encore une juste idée de celui de ma femme. Pour aimer comme elle, il faut avoir été trente ans dévote, et pendant trente avoir eu besoin de courage pour l'être; il faut pendant trente ans avoir résisté à la tentation de songer à l'amour, et trente ans s'être fait un scrupule d'écouter ou même de regarder les hommes qu'on ne haïssait pourtant pas » (*Paysan parvenu*, ed. cit., p. 163). Questo periodare fa pensare alla « phrase à escaliers » (con variazioni, però, di cui parla il Deloffre op. cit., p. 450).

⁶⁵ F. Deloffre, op. cit., p. 5. Il critico illustra la « fortuna » o la « sfortuna » del *marivaudage* nel tempo.

⁶⁶ Giudizi, anch'essi, affrettati. Il *lambertinage* è scrittura di gusto raffinato,

anche in ciò che ne costituisce il pregio, l'attrattiva. Il gusto esasperato dell'analisi, la coscienza critica all'interno dell'opera, sono di una modernità sorprendente: possono, però, imbrigliare il volo; vi è, sotto, l'insidia della sterilità. Marianne, per quell'esercizio introspettivo che le impedisce di abbandonarsi, rimane sempre nella sfera dell'« attendrissement », non arriva mai a un sentimento che implichi la partecipazione totale⁶⁷: le è negata la passione. Per Marivaux-Marianne accade lo stesso sul piano artistico: il controllo, la lucidità, impediscono lo scaturire delle forze profonde; l'autore, in fondo, non è mai « posseduto »: egli sfiora i grandi temi; mediante un delicato intarsio dialettico sembra eludere le scelte.

Bruna Pieresca

caro alla società di Mme Lambert. Per il *crébillonnage*, stile contorto (« discours entortillé »), i pareri sono contrastanti (cfr. B. Pieresca, op. cit., p. 162-165).

⁶⁷ M. Matucci, *L'opera narrativa di Marivaux*, cit., pp. 203-204.

MANUEL BANDEIRA IN THE ROLE OF LITERARY CRITIC

Se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último.

Carlos Drummond de Andrade, *Confissões de Minas*

Manuel Bandeira's extensive prose writings provide a rich and varied source of information both for the scholar who is primarily interested in Bandeira as a poet and writer and for the general reader who may be curious about Brazil and the Brazilian cultural scene. The vast collection of articles, essays, chronicles and letters published in a companion volume with his poetry (Rio de Janeiro, Aguilar, 1958) gives us the clearest possible account of his literary formation and contribution as a critic during some forty years; a period of dramatic changes in the values and interests of Brazilian literature and writers. Bandeira's essays on poets and poetry show just how seriously he tackled the perfecting of his craft and the constant researches into the history and evolution of poetic techniques. His respect for tradition and national values is unequivocal but it was his unique ability to conciliate the best of traditional literary values with the best of modern innovations which won him the confidence and admiration of his contemporaries and successive generations of younger writers. In his discussions of some of the most controversial issues of his times (for example, the complicated and delicate question of an authentic Brazilian language) Bandeira adopts a dispassionate and balanced approach, free of any of the emotional extremes pursued by equally perceptive minds. And in a period when xenophobia was considered fashionable by certain

'militant' modernists of the 1922 Generation, Bandeira continued to foster an interest in cultural and literary developments abroad. Many of his chronicles were written under pressure for literary supplements, but even these reveal a clear and disciplined approach, no matter how serious or light the subject in hand may be. Indeed, his criticism of foreign authors shows an extraordinary degree of breadth, insight and understanding for a writer who travelled relatively little during his lifetime. Free of pedantry or an excessive solemnity, his prose style is unfailingly lively, quietly humorous and often delightfully colloquial.

At the outset of his career in journalism, as we shall see, he learned how to counter abusive censure with calm judgment and polite disagreement. In literary circles not particularly noted for their harmony, Bandeira made many friends and few enemies. By avoiding affiliations with specific groups or coteries, he remained free to form his own judgments, and, by exercising tact and restraint, his account of the Brazilian Modernist Movement helps us to unravel some of the intricacies created by dissident factions and personal rivalries during the twenties and thirties. Bandeira's sense of balance and integrity as a critic is perhaps best seen in his valuable assessment of Mário de Andrade's achievements as the main theorist of Brazilian avant-garde. His devotion to Mário de Andrade was unstinted, yet friendship was never allowed to cloud his judgment about this highly controversial figure. No less revealing is his generous and fair-minded estimate of that other key figure Graça Aranha whose influence he personally mistrusted.

The range of reference and allusion in these prose writings borders on the prodigious — history, geography, biography, architecture, painting, music and drama — in addition to literary interests which extend from the Greek and Roman classics to the concrete poets of the sixties; from the earliest developments in Luso-Brazilian culture to criticism of the latest cultural trends in France. But, from our point of view, some of his most important essays are, in last analysis, those which shed light on his own ideas about poetry and his account of the salient influences on his own work.

In his *Ensaio Literários* Bandeira often voiced his concern that some of the most crucial aspects of Brazil's literary past were still being neglected by critics and writers. The poet was convinced that the time had come for an objective reappraisal of Brazilian

writing in the nineteenth century now that some perspective had become possible and he urged a more scientific approach to critical interpretation. To this extent, Bandeira himself should be considered an important pioneer of literary criticism as it flourishes in Brazil today¹.

It is worth recalling the uproar and discomfort provoked by Mário de Andrade's critical reservations about revered Brazilian Parnassian and symbolist poets in his series of articles under the general title of *Mestres do Passado* which appeared in the São Paulo edition of the *Jornal do Comércio* during August and September, 1921. The same searching analysis and frank judgments are to be found in Bandeira's assessments of these overlapping currents in the prefaces of his various anthologies which remain unrivalled as reference works on the poets of the nineteenth century². Like Mário de Andrade, Bandeira reveals a scrupulous regard for historical and literary contexts. His expositions are invariably clear and vigorous and a firm grasp of the broader European framework and parallel developments in Spanish American literature gives additional weight to the poet's conclusions.

Bandeira's concern about standards in literary criticism and the need for a responsible attitude in anyone exercising this exacting discipline is confirmed by Carlos Drummond de Andrade in the

¹ Literary criticism in Latin America throughout the nineteenth century left a great deal to be desired and even in recent years relatively few truly distinguished critics have emerged. Brazil has been particularly fortunate in pioneers like Mário de Andrade, Manuel Bandeira and Tristão de Athayde, and without their efforts the present high standard of criticism might never have developed, notwithstanding European and North American influences. One need only consider the writings of Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, José Aderaldo Castello, Carlos Drummond de Andrade, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Wilson Martins, Massaud Moisés, Darcy Damasceno, Alfredo Bosi, José Paulo Paes, Joel Pontes and Antônio Soares Amora, among others, in order to assess the healthy situation of literary criticism in Brazil today.

² I refer to the following:

Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1937;

Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938;

Antologia dos Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1946.

latter's *Recordações Avulsas [Obra Completa]*. Drummond's esteem for Bandeira, both as a poet and a critic, is summed up in one brief sentence:

Há vinte e dois anos conheço e pratico Manuel Bandeira, e ainda não me arrependi de o ter procurado.³

Drummond outlines the precepts passed on by Bandeira to his younger contemporaries — dignity and integrity in their service to literature; the avoidance of futile squabbling and petty vendettas when time was precious and could be more usefully employed in valuable study and research:

O poeta preferia que trabalhássemos, estudássemos. Por exemplo: havia estudos a escrever sobre os românticos; os críticos anteriores à nossa geração não tomavam de poesia... Era uma chamada à ordem.⁴

An essay published as early as 1912 shows how Bandeira was already campaigning for greater independence and freedom for Brazilian poetry some ten years before the official inauguration of Modernist theories in São Paulo. Under the heading 'Uma Questão de Métrica'⁵ he illustrates the prevailing influence of French literature on Brazilian writers throughout the nineteenth century and the constant process of assimilation and adaptation, but at the same time emphasises how Brazilian literature always seems to be lagging behind European models:

É coisa muito sabida a influência que sobre as letras brasileiras exercem as francesas. Toda escola nova que aparece à beira do Sena, logo aqui acha os seus entusiastas, os seus imitadores, ou, na melhor hipótese, os seus adaptadores. Causa até estranheza que não tenham ainda estourado por cá os futuristas.... A nossa literatura é apenas um reflexo.⁶

³ Carlos Drummond de Andrade, *Passeios Na Ilha: Contemporâneos*, 'Manuel Bandeira' in the poet's *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1967, p. 683.

⁴ *Idem.*, *ibid.* p. 685.

⁵ First published in *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25th December, 1912. Included in Vol. II of *Poesia e Prosa, Ensaio Literários*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, pp. 899-905.

⁶ *Ibid.* p. 899.

Bandeira takes this observation further in order to show how certain French innovations strike a false note in the verses of Brazilian poets who only succeed in achieving the palest reflection of their French counterparts:

Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, sabiam de cor Hugo, Musset e Vigny. E no entanto, nem se davam ao esforço de rimar os primeiros e terceiros versos das quadras, o que só mais tarde Teixeira de Melo e Machado de Assis vieram a fazer regularmente.

Os alexandrinos eram, por via de regra, errados. As rimas paupérrimas e, não raro, defeituosas; é comum vê-los rimar «virgem» e «vertigem». Podem-se admitir essas consonâncias, se queridas, buscadas, por sugestões de estética, como nos versos de Bataille, de Charles Guérin. Não é o caso aqui. Elas entravam por inadvertência, se não descuido. Os simbolistas, que no domínio das idéias e sensações trouxeram-nos alguma coisa nova, são, no que respeita a forma, apenas parnasianos. Quando hoje, na Europa, há um anseio geral por outros ritmos, aqui o alexandrino de cesuras móveis ainda é mal aceito ou repellido. Reputa-se errado todo aquele que foge à elisão mediana. Sei de um poeta que concilia as coisas, dando-lhes o nome de «dodecassílabos», reservando aos elididos o nome de alexandrino. Se tal se passa no mundo das letras, imagine-se fora dele. Ainda mesmo a parte inteligente e culta dos leitores reclama a cadência fácil e embaladora.⁷

In Brazil, old habits and bad habits were slow to disappear. The general approach to the writing of poetry was lamentably facile and undisciplined and the hampering strictures of academic taste stifled any real attempts at radical changes or reforms in matters of versification:

Não querem a harmonia; a melodia basta-lhes. São como os nossos amadores de música que não aturam Debussy, porque se habituaram a ouvir o «Romance» do Sr. Artur Napoleão. Os tratados de versificação recentes nada adiantaram ao de Castilho.⁸

Bandeira reinforces these arguments by comparing in some detail alexandrines and octosyllabic verses composed in French and Portuguese and he finds the superiority of the former unquestionable because infinitely more free and at the same time more subtle and

⁷ *Ibid.* pp. 899-900.

⁸ *Ibid.* p. 900.

individual. The range and flexibility of French models is particularly striking in the octosyllabic line:

Os franceses fizeram do seu octossilabo um instrumento de rara e perfeita flexibilidade.⁹

And when the poet asks the pertinent question:

"Why don't we follow their example?"

he formulates the fatuous answer he is likely to receive from intransigent traditionalists:

Respondem-nos que a índole da nossa índole o não permite. Não percebo o alcance da objeção ...¹⁰

In 1922, the climate in Brazil was still unfavourable for any dramatic changes in literary criteria or any bold experimentation in verse patterns. Attitudes to change on the part of critics were not only negative but positively hostile, and Bandeira foresaw a lengthy struggle ahead for anyone attempting to introduce new concepts about the structures and rhythms of poetry:

É preciso esclarecer e educar o público na compreensão dos novos ritmos. Será talvez difícil numa terra em que os ouvidos se afeiçoaram à cantilena infinitamente meiga e saudosa, mas pobre, dos sabiás ...¹¹

Confusion and conflict among the pioneers of change in Brazil was not helping matters. In a letter to Carlos Drummond de Andrade, dated 29th September, 1926, Bandeira observed with complete frankness:

Onde tenho gostado menos de você é nas entrevistas e artiguinhos: não vale mais a pena brigar nem bancar o desprezo ... Aconselho diplomacia nas relações cum o passadismo mineiro. Aproximação e sova por meio da prosa raciocinadora. Porrada só como revide.¹²

Bandeira was one of the first influential figures to tire of the quarrels

⁹ Ibid. p. 903.

¹⁰ Ibid. pp. 903-904.

¹¹ Ibid. p. 905.

¹² Vid. Bandeira's *Eplistolário [Prosa]*, pp. 1389/1394.

and divisions which rapidly developed among militant groups in the twenties and it was fear of conflict as much as any other consideration which dissuaded him from becoming officially affiliated with any specific group of Modernist artists and writers. But at least one 'porrada como revide' is to be found in his own press debate with the critic Machado Sobrinho¹³ in defence of Mário Mendes Campos¹⁴, a minor poet from Minas Gerais. Machado Sobrinho had expressed utter contempt for certain liberties taken by Mendes Campos in his use of elision in his verses, but Bandeira, with equal firmness, insisted upon the poet's right to exploit some degree of poetic licence in matters of rhyme. In an article entitled 'Por Amor de Um Verso'¹⁵ he hits back scornfully at Minas' high-priest of synaeresis:

Repito que o verso do Sr. Mendes Campos é sem defeito. Quer o crítico que lho conte pelos dedos? Aqui o tem:

Na-cam-bian-te i-ri-al-das-nu-vens-vão

.....
O ritmo é, nem só em poesia como também em música, uma noção sutil, e cada vez mais se torna sutil à proporção que, de geração em geração, se apuram os ouvidos. O Sr. Machado suspira pela fixidez, que é a morte. Como é insensato querer roubar às coisas o encanto da sua mobilidade! Por culpa dessa deplorável tendência sistematizadora, os hiatos *tu as* e *tu es*, tão comuns na linguagem francesa, estiveram por dois séculos banidos da poesia.¹⁶

Bandeira finds support for this individual freedom in a statement by the French poet and theoretician Banville:

'J'aurais voulu que le poète, délivré de toutes les conventions empiriques, n'eût d'autre maître que son oreille délicate, subtilisée par les

¹³ Antonio Machado Sobrinho (1872-1936). A native of Minas Gerais, Machado Sobrinho was both a journalist and literary critic. He founded "O Correio" in Rio de Janeiro, a newspaper which proved to be of short duration. Once back in Minas Gerais where he settled at Juiz de Fora, he helped to launch "A Evolução", a journal devoted to art and literature.

¹⁴ Mario Mendes Campos, the father of the much better known Paulo Mendes Campos. A doctor by profession, Mendes Campos Senior had published two books of verse as a young man.

¹⁵ First published in the "Correio de Minas", Juiz de Fora, 15th July, 1917. Included in Bandeira's *Ensaio Literários*, pp. 908-913.

¹⁶ Ibid. p. 909.

plus douce caresses de la musique. En un mot, j'aurais voulu substituer la science, l'inspiration, la vie toujours renouvelée et variée à une loi mécanique et immobile. ' 17

The debate centres ultimately upon the transition from the Parnassian cult of precise form to the Symbolist preference for musical nuance and Bandeira clearly favoured the latter:

O Sr. Machado tomou por lema os famosos versos:

Le poète est ciseleur
Le ciseleur est poète.

Reclama nos versos a precisão escultural da cinzeladura. Está no seu direito. A mim me seduz de preferência o conceito musical do verso. *De la musique avant toute chose!* — como dizia Verlaine. 18

Here we can admire that 'prosa raciocinadora' which the poet recommended to Drummond de Andrade in dealing with points of contention, but no less notable is the dignity and restraint with which Bandeira counters the disparagement and hysterical aggression of an established critic who was more than ten years his senior.

The scrupulous research undertaken by Bandeira over many years into the origins and evolution of the Brazilian poetic heritage perhaps constitute his most enduring contribution to contemporary criticism. The poet's academic approach in quest of perspective and clarity can be seen in the preface to his *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana* 19. The essay opens with a historical definition of the term *Parnassian* and its basic reaction against Romanticism as understood and practised by salient figures in Brazil, such as Alberto de Oliveira, Raimundo Correia and Olavo Bilac:

Tive o cuidado de rastreá-lo nas revistas e jornais do tempo, e fui encontrá-lo pela primeira vez numa nota crítica de Alfredo de Sousa sobre um livro de versos de Francisco Lins. «Os românticos», dizia o crítico-poeta, «não suportam os parnasianos porque não os entendem. Coitados! pensam que alma humana é só o sentimento e a lágrima, e não falam, porque não ouvem com certeza, da música, da rima, da harmonia do metro, da variação das vogais, da escolha dos vocábulos, de tudo enfim que seria longo dizer e que, dando ao verso som, forma,

17 *Ibid.* p. 910.

18 *Ibid.* p. 913.

19 *Vid.* Footnote 2.

movimento, côr, vida real mais que humana, cria essa coisa inefável e sublime que se chama — *Poesia* » (*A Semana*, 6 de fevereiro de 1886). 20

Having established this fundamental shift from romantic *catharsis* to the pursuit of perfected form and greater accuracy of expression, Bandeira proceeds to a cautious distinction between sentiment and sentimentality:

Como caracterizar a poesia dos nossos parnasianos? Será fácil discerni-la nos poemas escritos em alexandrino. Mas nos outros metros tradicionais na língua portuguesa, e sobretudo nos decassílabos, o que separa um parnasiano de um romântico aproxima-o dos clássicos. Quanto ao fundo mesmo a diferença dos parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo entendido como afetação de sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás, e tão indiscretamente sensível no lirismo amoroso dos românticos. Esse tom desapareceu completamente nos parnasianos, cedendo lugar a uma concepção mais realista das relações entre os dois sexos. 21

The immediate outcome is a greater discipline in the use of imagery:

Nas imagens também os parnasianos se impuseram uma rígida disciplina de sobriedade, de contigüidade. Repugnava-lhes a aproximação de termos muito distantes, assim como toda expressão de sentido vagamente encantatório 22

and a greater conformity to classical diction and traditional grammatical usage:

Quanto à forma, doutrinaram e praticaram os mestres parnasianos o mesmo ideal de clareza sintática, de conformismo às gramáticas portuguesas. 23

Of special interest here is the poet's distinction between the successful exponents of Parnassianism in Brazil and the considerable abuses of the debased «*subparnasianos*» whose attempts to imitate the rich variety of rhymes explored by French poets resulted in dismal failure.

20 *Ensaio Literários*, p. 924.

21 *Ibid.* pp. 930-931.

22 *Ibid.* p. 931.

23 *Ibid.* p. 931.

Lively and perceptive in his critical assessments, Bandeira shows admirable skill in striking the right balance between the evidence of primary sources and his own natural flair for textual analysis and persuasive argument. Bandeira has explained in his 'Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras'²⁴ how, from an early age, he had the good fortune to come into contact with people capable of teaching him how to exercise his critical faculties. Early advice from an uncle possessed of an 'inteligência tão fina e discreta' and with something more than an amateur's understanding of creative processes in literature made a lasting impression:

Meu tio que, sentindo talvez o perigo dos preconceitos parnasianos que tanto seduziam a nossa adolescência, me aconselhava na dedicatória de um tratado de versificação: «A meu sobrinho, para que recorde apenas a técnica do verso, porque quanto à essência o melhor é pedir inspiração à sua própria alma.» Conselho que segui sempre e a que devo o que porventura haja de menos mau em meus poemas.²⁵

Valuable precepts soon came from other sources too — from João Ribeiro whose reputation as a teacher was unparalleled and who was to instil in the poet, while still a student at the Pedro II High School, a life-long respect for tradition and a constant sense of adventure in the pursuit of knowledge:

João Ribeiro, com quem posso dizer que aprendi a discernir o verdadeiro conceito da tradição, que jamais foi incompatível com as aventuras fascinantes do espírito.²⁶

But the real subject of this discourse is that other Ribeiro — Júlio Ribeiro, the controversial novelist, polemicist and reformer, whose *Gramática Portuguesa* (São Paulo, 1881) gave a completely new orientation to linguistic studies in Brazil by challenging all pre-conceived ideas about the Portuguese language²⁷. Bandeira stresses

²⁴ Bandeira's official address to the Academy upon assuming his Chair, 30th November, 1940. Included in the *Ensaio Literários*, pp. 963-985.

²⁵ *Ibid.* p. 963.

²⁶ *Ibid.* p. 964.

²⁷ *Júlio Ribeiro* (1845-1890): Son of a North American father and Brazilian mother. Taught rhetoric in São Paulo's Institute of Education, but best known for his vigorous role as a journalist intent upon challenging the literary Establishment with his non-conformist views and the daring eroticism of his one novel

the importance of Júlio Ribeiro's break from authoritarian canons:

Se insurgia Júlio Ribeiro contra a gramática « concebida como uma disciplina árida, autoritária, dogmática, como uma instituição metafísica existente a parte rei, como uma *essência universal* do realismo escolástico ». ²⁸

Bandeira draws our attention to what is, in effect, a sympathetic self-portrait of the unconventional author of *A Carne*, a novel in the naturalist genre which was intended to shock the bourgeois society of his times:

Júlio Ribeiro, um gramático que se pode parecer com tudo menos com um gramático: não usa simonte nem lenço de Alcobaça, nem *pince-nez*, nem sequer cartola. Gosta de porcelanas, de marfins, de bronzes artísticos, de moedas antigas. Tem, ao que me dizem, uma qualidade adorável, um verdadeiro título de benemerência — nunca fala, nunca disserta sobre coisas de gramática. ²⁹

A prototype for that other genius of the language, Mário de Andrade, Júlio Ribeiro was a prolific creator of new ideas and expressions. He pioneered research into technical terms, foreign expressions, Brazilian colloquialisms and Portuguese archaisms and exploited a richer, more varied and more accurate use of vocabulary which pre-dates by some forty years the linguistic innovations of the 1922 Generation:

Êsse amor das palavras, e mais o gosto da precisão, não lhe consentiam limitar-se nas suas descrições ao vago das expressões genéricas tão do hábito dos brasileiros.³⁰

When Bandeira spoke of a literary tradition he meant both Brazil's national tradition and the broader tradition of European influence. Unlike certain Brazilian Primitivists and Nationalists of the twenties, the poet deplored all forms of literary chauvinism.

A Carne, São Paulo, 1888. For a biographical essay of some detail *vid.* Manuel Bandeira's Centenary Lecture delivered in the Brazilian Academy of Letters, 16th April, 1945, and included in the *Ensaio Literários*, pp. 985-1001.

²⁸ *Ensaio Literários*, p. 965.

²⁹ *Ibid.* p. 965.

³⁰ *Ibid.* p. 966.

In his 'Oração de Paraninfo'³¹ he convincingly argues that respect for a European tradition need in no way prejudice a realistic evaluation of New World culture and its inherent problems:

Não desprezemos a tradição européia em que nos formamos. Convenhamos no entanto que é nos pensadores americanos que podemos encontrar resposta aos nossos problemas sociais e políticos, nos poetas americanos a emoção específica da nossa paisagem e da nossa alma, nos romancistas americanos a expressão profunda de nossa vida.³²

In Bandeira's opinion the New World has a debt to express to European critics like the twentieth century German philologist, Karl Vossler, whose researches into Spanish language and literature subsequently led him to recognise the untapped potential of Latin American culture for which he predicted future greatness and unity. Of Vossler, Bandeira affirms:

Este, sim, é um mestre europeu que nos convém, porque, como os melhores pensadores americanos, soube ver em nosso doloroso processo de organização «um avanço penoso, duro e terrível em seus reveses, é verdade; mas em sua linha essencial ascensão confiada e magnífica do selvagismo ao espírito, das culturas baixas e dispersas à unidade e humanidade mais altas.»³³

Vossler was not alone in sensing the independent pattern which Latin American culture would evolve once the New World began to forge its own identity. But Vossler's *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (1904) with its insistence upon philological and historical analysis being subordinated to aesthetic criteria in literary criticism found an immediate response in Bandeira.

His years as Professor of Spanish-American Literature at the National University in Rio de Janeiro also acquainted Bandeira with an important generation of Spanish-American thinkers and writers who, at the turn of the century, were already working towards an interpretation of Latin America's reality and the paths which her culture should follow. He cites as relevant examples the Puerto-

³¹ Delivered in 1945 at a Graduation Ceremony in the Faculty of Philosophy and Letters in the University of Brazil, Rio de Janeiro. Included in the *Ensaio Literários*, pp. 1002-1008.

³² *Ibid.* p. 1003.

³³ *Ibid.* p. 1004.

rican, Eugenio María de Hostos (1839-1903), the author of *Moral social*, and the Uruguayan José Enrique Rodó (1871-1917) whose *Ariel* became the handbook of an entire generation. Both writers hoped to instil in their readers the pursuit of high ideals and an uncompromising code of moral values. Addressing themselves to the youth of the new Republics, Hostos and Rodó preached a message of progress (material and spiritual) and solidarity, and these are the virtues Bandeira would recommend to his young audiences:

O que vos aconselho é que sigais as lições do uruguaio e do porto-riquenho: defendei sempre a vossa juventude interior, aspirai sempre a desenvolver, não um só aspecto, mas a plenitude de vosso ser, a consciência da unidade fundamental da natureza humana — lição de *Ariel*; procurai sempre a verdade neste mundo de aparências, e nesta hora de ruínas, lembrai-vos do que disse Hostos:

«Dai-me a verdade e eu vos darei o mundo. Sem a verdade, destruireis o mundo, ao passo que eu, com a verdade, e só com a verdade, reconstruirei o mundo tantas vezes quantas o houverdes destruído. E dar-vos-ei não somente o mundo da matéria, mas também o mundo que o espírito humano perpetuamente constrói acima do mundo material.»³⁴

But truth in itself is not enough without love and dedication and this is the lesson he extracts from the writings of Cuba's great patriot, José Martí (1853-1895):

O grande Martí, num dos momentos mais duros de sua existência, escreveu à mãe que neste mundo «a verdade e a ternura não são coisas inúteis.»³⁵

Bandeira's substantial essay on Brazilian poetry — 'Apresentação da Poesia Brasileira'³⁶ remains unrivalled as the most cogent and concise introduction available on the subject, which fully takes into account the relationships between historical factors, aesthetic trends and the prevalent foreign influences. Faced with the necessity of selection, I would draw special attention to his analysis of the 1922 Generation of Modernists and of the Movement's subsequent

³⁴ *Ibid.* pp. 1007-1008.

³⁵ *Ibid.* p. 1008.

³⁶ *Apresentação da Poesia Brasileira: Ensaio Literários*, pp. 1008-1128.

developments. Anyone who compares in detail the *manifesti* of *Futurismo* and Brazilian *Modernismo* will find it difficult to accept or defend Bandeira's bald statement that:

Difícil é dizer qual das correntes européias mais influiu nos modernistas brasileiros. É certo, porém, que o futurismo terá sido a que menos pesou.³⁷

Perhaps we should attribute the blatant inaccuracy of this assertion to the generally unfavourable impression made by the flamboyant Marinetti on the pioneers of Brazilian Modernism. Mário de Andrade despite a more conciliatory note in his *Prefácio Interessantíssimo* where he concedes: « Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou » goes on to specify the real objection to the Marinetti charisma: « Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. » For once, Mário de Andrade seems the more objective and reliable commentator, but otherwise Bandeira's account of the Modernist Movement and its achievements is in every way sound and valuable.

Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso livre, procuraram exprimir-se numa linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa. Ousaram alargar o campo poético, estendendo-o aos aspectos mais prosaicos da vida, como já o tinha feito ao tempo do romantismo Álvares de Azevedo. Movimento a princípio mais destrutivo e bem caracterizado pelas novidades de forma, assumiu mais tarde caráter acentadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiro, sem esquecer o elemento negro entrado em nossa formação.³⁸

Any discussion of Modernist aims inevitably leads to some discussion of Mário de Andrade's controversial but all-important *manifesto*, *Paulicéia Desvairada* (1922) which Bandeira, his lifelong friend and confidant, describes as:

³⁷ Ibid. pp. 1091-1092.

³⁸ Ibid. p. 1092.

Um desabafo de abafado: um poeta cantando, chorando, rindo, berrando. Sobretudo berrando. Berrando em sátiras duras contra o que ele chamava o « cauteloso pouco-a-pouco » da burguesia satisfeita.³⁹

No critic, in my opinion, ever got closer to an understanding of that erratic genius than Bandeira himself and no-one has ever offered a more balanced or reasoned analysis of the extremes and exaggerations to which Mário was addicted from time to time. Intimate friendship did not prevent Bandeira from disagreeing with certain absurdities in Andrade's quest for the « Brazilianization » of literary forms and expression, but at the same time he is prepared to recognise a 'method' in Andrade's apparent 'madness':

Sempre fui partidário do abasileiramento do nosso português literário, de sorte que aceitava em princípio a iniciativa de Mário. Mas discordava dele profundamente na sua sistematização que me parecia indiscretamente pessoal, resultando numa construção cerebrina, que não era língua de ninguém. Eu não podia compreender como alguém, cujo fito principal era « funcionar socialmente dentro de uma nacionalidade », se deixava levar, por espírito de sistema, a escrever numa linguagem artificialíssima que repugnava à quase totalidade de seus patriotas. Mário, que se prezava de psicólogo, escrevia-me, para justificar-se de seus exageros, que era preciso forçar a nota: « exigir muito dos homens pra que eles cedam um pouquinho ». O reformador não se limitava a aproveitar-se do tesouro das dições populares, algumas tão saborosas como esse « pouquinho », nascido por contaminação de « pouco » e « bocado ». Ia abusivamente além, procedendo por « dedução lógica, filosófica e psicológica ». ⁴⁰

Bandeira, without asking us to accept or condone certain follies in Andrade's experimental attitudes, does expect of us that we should try to understand them within the context of Modernist aggression and militancy against the *status quo*:

Muita gente ignora que as opiniões sustentadas por Mário decorriam frequentemente não de convicção, mas de pragmatismo ocasional. Houve

³⁹ Ibid. p. 1089. An English Translation by Jack E. Tomlins, *Hallucinated City*, Vanderbilt University Press, 1968, well illustrates the almost unsurmountable eccentricities of the original Portuguese text.

⁴⁰ Extract from Manuel Bandeira's preface to the *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* included in the *Ensaio Literários*, p. 1183. The letters themselves offer an illuminating exchange on minute linguistic details crucial to the Modernist debate.

ocasião em que deu para atacar Beethoven, que era compositor muito de sua admiração, só porque no momento convinha combater a mania de Beethoven. Também combateu a Europeia, e explicou-me: « não porquê (acentuava sempre o porquê) deixe de reconhecê-la ou admirá-la mas para destruir o europeísmo do brasileiro educado ». E acrescentava satisfeito: « Sou o maior chicanista da literatura brasileira! ». Estas cartas, escritas em toda a pureza de coração, ensinarão a ler a obra de Mário com as necessárias cautelas.⁴¹

And one final observation by Bandeira makes it quite clear that much of Mário de Andrade's own creative talent was either sacrificed or dissipated in his indefatigable role as the propagandist and theoretician of Modernist aesthetics:

Realmente quase toda a obra de Mário de Andrade foi realizada em função do momento social brasileiro, e o seu pragmatismo muitas vezes prejudicou não só a sua criação artística como até a sua crítica de certos valores universais.⁴²

Moving on to the achievements of the 1945 Generation, (a generation which produced poets like Mauro Mota, João Cabral de Melo Neto, Lêdo Ivo and Geir Campos) Bandeira underlines the two main characteristics, namely, a new individuality and independence of criteria on the one hand and a tendency towards a much greater introspection and even hermeticism on the other:

Não parece possível caracterizar em conjunto os poetas aparecidos a partir de 1942, alguns dos quais mais tarde a si próprios se chamaram a geração de 45, embora os mais empenhados em se afirmar como nova geração tenham estreado antes ou depois daquela data. De um modo geral, são de expressão pouco acessível, sobretudo pelo insólito de suas imagens, e denotam preferência pelo verso livre curto. Todas essas características podem aliás ser encontradas em poetas anteriores, mas a chamada geração de 45 como que as sistematizou.⁴³

He concludes his analysis with an interesting paragraph on the Concretists with whom he could well claim a certain affinity if one

⁴¹ Ibid. p. 1184.

⁴² 'Mário de Andrade, Animador da Cultura Musical Brasileira': Lecture given in the Foyer of the Teatro Municipal during the Rio de Janeiro Festival in 1954. Included in *Crítica de Artes*, pp. 1359-1366 (vid. p. 1359).

⁴³ Op. cit. Footnote 36, p. 1124.

considers some of the graphic poems in Bandeira's own *Estréla da Tarde* (1960) — and one brief paragraph provides a succinct definition of the principles involved:

O mais recente movimento em nossa poesia é o que se inspira nos princípios do concretismo plástico, ou seja uma arte que se exprime, como pregou Van Doesburg, por signos concretos e não simbólicos. « O poema concreto aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados óptico-acústicamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando a apresentação direta — presentificação — do objeto »: assim explicou Haroldo de Campos, um dos jovens poetas dessa corrente ...⁴⁴

Another important essay on Modernist poetry touches on the question of *A Rima*. Here the poet answers those critics who accused the Modernists of ignoring and even wilfully destroying rhyme in their verses. Bandeira traces the use of rhyme back to the great names of the Brazilian Parnassian Movement who made rhyme the dominant feature of poetic expression (and here he allows himself an irresistible note of irony) when he exposes a certain ambivalence on the part of Olavo Bilac:

A época parnasiana marcou o auge do prestígio da rima. Banville chegou a dizer que era ela a única harmonia do verso: *Elle est tout le vers*. O nosso Bilac, no tratado de versificação que escreveu em colaboração com Guimaraens Passos, escreveu que « em composição alguma de versos se deve prescindir da rima. Ela é indispensável ». Sem se lembrar que em « Satânia », poema das *Sargas de Foga*, prescindira da rima e escrevera cento e nove melodiosíssimos e harmoniosíssimos versos brancos.⁴⁵

Bandeira's analysis reveals that the Modernists' rejection of rhyme in favour of free verse was only temporary:

Os modernistas brasileiros não desprezaram propriamente a rima. Mas praticando o verso livre, em que dificilmente cabe a rima, passaram alguns

⁴⁴ Ibid. p. 1125. Cf. Augusto de Campos, Décio Pignatari and Haroldo de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Edições Invenção, 1965.

⁴⁵ 'A Rima', *Ensaio Literários*, pp. 1173-1176. (First published in *Miscelânea de Estudos em Honra de Antenor Nascentes*, Rio de Janeiro, 1941), vid. p. 1173 — cf. Domingos Carvalho da Silva, *Introdução ao Estudo do Ritmo da Poesia Modernista*, Edição da Revista Brasileira de Poesia, São Paulo, 1950.

anos sem ela. Todavia quando voltaram ao verso medido, voltaram também às rimas, servindo-se porém tanto das toantes como das consoantes.⁴⁶

And after examining three types of rhyme in English and German lyrics which made little or no impact on Brazilian poets, he quotes extracts from several Brazilian lyric poems which show that a skilful use of rhyme is never less than pleasing, although by no means essential:

Acho, como o grande mestre, o Prof. Nascentes, que a rima « não é elemento essencial do verso, nem antigo nem moderno ». Mas ela tem muitas vezes os seus encantos, mesmo quando não passa de *bijou d'un sou*.⁴⁷

Limitations of space make it impossible to cover everything Bandeira published in prose and I am aware of the serious omissions incurred if one ignores his excellent essays on the *Cartas Chilenas* (which attributes the authorship to Tomás Antônio Gonzaga), his important biographical study of Brazil's most influential nineteenth century poet, Gonçalves Dias, and his fascinating *Guia de Ouro Preto*. In recompense I have tried to include everything in his prose writings which betray something of his own attitude to art and poetry and, above all, his own preferences in matters of style and technique. Although Bandeira, the semi-invalid, was physically restricted and subject to serious bouts of nervous stress and fatigue, as a critic he was indefatigable and invariably thorough and scholarly, without ever becoming arrogant or pedantic or losing his sense of humour and expansive warmth. The final portrait which emerges from his criticism is fundamentally human and sympathetic — for humility and a genuine desire to be clear and unaffected dictated that in his prose, as in his poetry, frankness and sensibility were everything. He himself instinctively recoiled from bombast and grandiloquence:

No Brasil que escreve é comum o vêzo de simular profundidade. Mas a profundidade só pode vir de pensamento ou sensibilidade forte, ou então de sólida cultura. Na falta de uma e outra coisa os nossos simula-

⁴⁶ Ibid. p. 1174.

⁴⁷ Ibid. p. 1176.

dores se valem da sintaxe embastida e da terminologia braba: turvam assim as águas, a que o lódo raso dá aparências de profundidade.⁴⁸

These qualities are especially patent when we turn to two essays of special importance dealing with poets and poetry. Firstly, let us consider how he would define the poet's craft in 'Poesia e Verso', an essay originally prepared in lecture form and addressed to an audience of students at the *Casa do Estudante do Brasil* in Rio de Janeiro. Bandeira starts off by posing himself the difficult task of accurately defining poetry and he explains why any such definition must be considered subjective in last analysis:

Um dia ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, tive que dar uma definição da poesia e embatuquei. Eu, que desde os dez anos de idade faço versos; eu, que tantas vezes sentira a poesia passar em mim como uma corrente elétrica e afluir aos meus olhos sob a forma de misteriosas lágrimas de alegria: não soube no momento forjar já não digo uma definição racional, dessas que, segundo a regra da lógica devem convir a todo o definido e só ao definido, mas uma definição puramente empírica, artística, literária.⁴⁹

This said, the poet then proceeds to a systematic analysis of the various theories and treatises about the function of poetry covering a wide period and including a sizeable list of distinguished names — ranging from Aristotle up to the new theories of poets both at home and abroad who were writing in the fifties. The list includes classical and neo-classical poets, an entire English tradition of poetry extending from the sixteenth to the nineteenth centuries, and nineteenth and twentieth century poets and theorists in France, Portugal and Brazil. Bandeira's choice, nevertheless, is selective. The poets whom he cites reflect the poet's own preferences in poetry and the recurring emphasis upon words such as *emoção*, *sortilégio* and *música* is wholly significant. Schiller was an obvious favourite with Bandeira, both as a poet and as a critic, and Schiller better than anyone summed up for him the mysterious emotional force conveyed by poetry:

⁴⁸ "Impressões Literárias". Selected articles first published between 1933 and 1934 in the *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, *vid.* XI, p. 1202 in *Ensaaios Literários*.

⁴⁹ [De P. P.] 'Poesia e Verso', p. 1271.

Poesia é a força que atua de maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência.⁵⁰

Further quotations extracted from Lautreamont and Novalis echo these sentiments but it is with the words of a closer contemporary, Jacques Maritain, that he finds greater philosophical penetration:

Poesia é o conhecimento, incomparavelmente: conhecimento-experiência, conhecimento-emoção, conhecimento existencial. Ela é o fruto do contato do espírito com a realidade em si mesma inefável e com a sua fonte, que acreditamos ser Deus.⁵¹

Equally thought-provoking are the words of the North American poet, Edwin Arlington Robinson:

Poesia é a linguagem que nos diz, em virtude duma reação mais ou menos emocional, alguma coisa que não pode ser dita.⁵²

and for a definition of poetry's elusive essence Bandeira quotes from another contemporary French writer, André Gide, whose commentary on Banville's *Petit Traité de versification française* (1872) underlined the basic nucleus of mystery and magic — *sorcellerie*:

Poesia ... essa magia que consiste em despertar sensações por meio de uma combinação de sons ... esse sortilégio graças ao qual idéias nos são necessariamente comunicadas, de uma maneira certa, por meio de palavras que todavia não as exprimem.⁵³

Quoting further from the Gide commentary, Bandeira continues:

O verdadeiro poeta é um mago. Não se trata tanto para êle de ser comovido, mas de induzir o leitor a comover-se: « por meio de uma combinação de sons », que são palavras. Que a significação dessas palavras importa, não será preciso dizer; não, porém, independentemente da sonoridade delas. O verso delicioso de Racine tão frequentemente citado como exemplo de encantação harmoniosa: *Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée*. Mudai as palavras, dizei: *Vous êtes morte sur le rivage où Thésée vous avait abandonnée*. O significado continua o mesmo, mas o encanto desaparece.⁵⁴

⁵⁰ [De P. P.] Ibid. p. 1271.

⁵¹ [De P. P.] Ibid. p. 1274.

⁵² [De P. P.] Ibid. p. 1274.

⁵³ [De P. P.] Ibid. p. 1275.

⁵⁴ [De P. P.] Ibid. p. 1275.

Thirdly, there is the all-important concept of music — a concept much valued by Bandeira. Here he invokes the precept of Dante:

« Poesia é ficção retórica posta em música »

of Carlyle:

« À poesia chamaremos pensamento musical »

and of a moralizing Ruskin:

A apresentação, em forma musical, à imaginação de nobres fundamentos às nobres emoções.⁵⁵

But, as the poet is careful to point out, these influential interpretations of poetry's musical values have been radically altered by contemporary criticism and taste:

Não se pode negar que a música seja um elemento de velha poesia, da poesia ao tempo em que ela foi assim definida. Hoje sabemos que pode haver poesia sem música, e poesia da melhor. Sem música, bem entendido, no sentido de não procurar o poeta fazer o verso cantar no poema.⁵⁶

The vital question of defining poetry as opposed to verse brings Bandeira to consider some of the basic techniques exploited in his own poetry — his personal approach to rhythm, his pursuit of parallelisms and rhythmic unity — 'concatenation' and 'subtle interplay of resonances'. In his attempt to devise some essential definition of verse, he recalls the descriptions offered by Bilac and Guimaraens Passos which were valid for their own generation; that is to say, before the appearance or wider acceptance of free-verse:

« O ajuntamento de palavras ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música ».⁵⁷

For the contemporary poet and his reader Bandeira finds more valid the 'minimal definition' of the Spanish American critic, Pedro

⁵⁵ [De P. P.] Ibid. pp. 1273-1274.

⁵⁶ [De P. P.] Ibid. p. 1274.

⁵⁷ [De P. P.] Ibid. p. 1276.

Henríquez-Ureña, which allows for the widest possible application:

Poesia é linguagem dividida em unidades rítmicas; prosa é linguagem continuada. O verso é a unidade rítmica do poema. Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição. O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. Mas é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou como disse Valéry « uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua ». ⁵⁸

In this fundamental essay we can also clarify what Bandeira really understood by *free verse* and it is interesting to note his own concern about some of the misconceptions accepted and practised by minor and even mediocre poets who really believed that Modernist aesthetics had provided them with a '*carte blanche*' for the most banal and facile experiments. The fact that Bandeira himself has frequently been accused of being ambivalent or even confused on the question of free verse makes it seem worth while to quote his words in full:

Mas verso livre cem por cento é aquêlo que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da fôlha do papel: *verso* derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. É como o sujeito que sôlto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãozinhos de feijão da história de João e Maria. Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fôsse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje qualquer subscriturário de autarquia em crise de dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Car-doço ou Cecília Meireles. ⁵⁹

⁵⁸ [De P. P.] Ibid. pp. 1276-1277.

⁵⁹ [De P. P.] Ibid. p. 1282.

Drawing upon his own experiences, the poet constantly lures his reader back to that world of 'sorcery' of irresistible attraction, and he illustrates how the magic of poetry can suddenly manifest itself in some unexpected way. The most perfect poetry, as he convincingly demonstrates, can suddenly emerge from some miraculous combination of words:

Havia na Avenida Marechal Floriano um hotel que se chamava Hotel Península Fernandes. Tôda vez que eu passava por ali e via na tabuleta aquêlo nome Hotel Península Fernandes, sentia não sei que pequenino alvôço, — alvôço em suma de qualidade poética. E ficava intrigadíssimo. Por que aquêlo hotel se chamava Península Fernandes? Uma tarde meu primo Antônio Bandeira, igualmente invocado pelo estranho nome, não se conteve, subiu as escadas e foi falar ao proprietário, que era um português terra-a-terra e sem nenhuma fumaça de literatura.

— O Sr. me desculpe a curiosidade mas por quê é que o seu hotel se chama Península Fernandes?

— Muito simples, respondeu o homem. Fernandes porque é o meu nome, e Península porque é bonito!

O nome estava realmente explicado, mas a emoção poética não: atuava de maneira inapreendida. ⁶⁰

Another mysterious source of poetic inspiration exploited by several well-known nineteenth century poets is that of dreams and partially reconstructed fragments of dream sequences once the poet returns to a state of conscious wakefulness. Bandeira exemplifies the phenomenon with two relevant poems which he himself composed under similar circumstances.

Em meu poema « Palinódia » a estrofe central é perfeitamente inteligível. Mas eu mesmo não saberia explicar as estrofes inicial e final. Elas pertencem a um poema que fiz durante um sono. Ao despertar tentei recompô-lo e não me foi possível fazê-lo senão parcialmente. A estrofe inteligível resultou de um trabalho mental em pleno foco da consciência; as outras duas foram elaboradas de maneira inapreendida na franja da consciência. Tenho a minha interpretação delas, mas não vo-la comunicarei: é segredo profissional. Nas mesmas condições de « Palinódia » está o meu soneto « O Lutador », também elaborado em sonho. ⁶¹

⁶⁰ [De P. P.] Ibid. pp. 1271-1272.

⁶¹ [De P. P.] Ibid. p. 1272.

And, finally, there is that rare possibility of creating a poem by means of a direct transposition of reality:

Pergunto eu agora: não haverá poesia quando realizo em palavras uma transposição da realidade, sem inventar nada, sem « fingir » nada? Como neste poema:

O arranha-céu sobe no ar puro que foi lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão sêco que as separa,
Quatro pombas passeiam.

Poema que é uma simples reprodução por imitação, para empregar as velhas palavras de Aristóteles.⁶²

The second important essay in this collection is that dealing with 'O Humour na Moderna Poesia Brasileira'. This study is crucial both as a statement on Bandeira's own attitude to irony in poetic expression (the dominant note in *Libertinagem*, for example) and as an analysis of the humorous elements exploited by successive groups of Brazilian *Modernist* poets. Bandeira goes to the heart of the ambiguity which characterises this irony or *humour* and reveals an unmistakable undercurrent of bitterness and spiritual disquiet.

O *humour* o seja, a disposição para rir, ou pelo menos sorrir, de coisas ou situações que encaradas a sério seriam demasiado penosas ou revoltantes — *die lachende Thraene im Auge*, como o definiu Jean Paul Richter — instalou-se na poesia brasileira com a geração de 22, subversiva dos cânones e valores então em voga.⁶³

The strategy is by no means a new one as a cursory reading of Heine and his European contemporaries will soon show, and a comparable use of irony and tragi-comic statement can even be found among Spanish-American Modernist poets writing at the turn of the century. One need only consider, for example, the mock-solemn pronouncements of José Asunción Silva's 'Psicoterapeutica':

'Si quieres vivir muchos años
y gozar de salud cabal,
ten desde niño desenganos,
practica el bien, espera el mal.

⁶² [De P. P.] *Ibid.* p. 1273.

⁶³ [De P. P.] *O Humour Na Moderna Poesia Brasileira*, p. 1285.

Desechando las convenciones
de nuestra vida artificial,
lleva por regla en tus acciones
esta norma: lo natural!
De los filósofos etéreos
huye la enseñanza teatral
y aplícate buenos cauterios
en el chancro sentimental.'

And, coming even closer in mood to the zany dialogue in Bandeira's own 'Pneumotórax' [*Libertinagem*], here is Silva's 'El mal del siglo':

El Paciente:
Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
el mal del siglo ... el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.
Un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano ... un incesante
renegar de lo vil de la existencia
digno de mi maestro Schopenhauer;
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis ...
El Médico:
— Eso es cuestión de régimen: camine
de mañanita; duerma largo; báñese;
beba bien; coma bien; cúidese mucho:
'Lo que usted tiene es hambre! ...'

The 1922 Generation of Modernist poets in Brazil revelled in the « humorous distortion » pursued by Mário de Andrade in his 'Canção do Exílio' which is nothing other than a parody of the patriotic sentiments expressed almost a century earlier by Gonçalves Dias. Other manifestations of the genre are to be found in the *macarromanização* of archaic Portuguese forms such as in Augusto Meyer's « Rimance »:

'Senhora minha quo vadis?
Que me enchedes de soidades,

A esta façom me fazedes
Deperecer por my fé
De vossas blandas beldades.
A esta façom me deixades?'

Bandeira's own emancipation from an excessive sentimentality, as we have already observed, coincided with the appearance of *Libertinagem* (1930), a collection of poems which betrays much of the literary climate and attitudes of the twenties - extravagant, exhibitionist and deliciously uninhibited, as Bandeira himself readily admits:

Minha natureza irônica, represada pela formação classica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930).⁶⁴

and he uses a prose summary of the comedy-situation in the much-quoted 'Pneumotórax' in order to make his point.

Equally relevant here is Bandeira's analysis of the skilfully developed talent for humorous expression in two poets who have expressed in prose and verse their enduring debt to Bandeira whom they saw as a guiding influence in their own work. I am referring, of course, to Vinícius de Moraes whose verses embodied for Bandeira 'o gôsto agridoce do *humour*' and to Carlos Drummond de Andrade, for whom Bandeira justifiably claimed a quite exceptional role among Brazilian humorists:

Carlos Drummond de Andrade é o representante mais típico em poesia do homem de Minas Gerais. Os homens de Minas mais genuínos são dotados daquelas qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, do gôsto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos êsses geradores de *humour*. Tôda vez que com êsse feitio mineiro coincidirem uma sensibilidade mais rara e o dom da poesia, é de esperar um humorista de grande estilo. Carlos Drummond de Andrade é o caso mais notável dessa feliz junção. Sensibilidade comovida e comovente em cada linha que escreve, o poeta não abandona quase nunca essa atitude de *humour*, mesmo nos momentos de maior ternura. De ordinário ternura e ironia agem na sua poesia como um jôgo automático de alavancas de estabilização: não

⁶⁴ [De P. P.] *Ibid.* p. 1289.

há manobra falsa nesse admirável aparelho de lirismo. O poeta não espera grande coisa desta humanidade: «Tirante dois ou três, o resto vai para o inferno».⁶⁵

In the verses of Drummond de Andrade, Bandeira was able to detect unmistakable reflections of his own personality and outlook: the wry statements of the *mineiro* poet are perhaps more astringent and pessimistic than anything we can find in the mature Bandeira, but there is an unmistakable affinity of sensibility in their frankness, immediacy of communication and sense of wholehearted concern for humanity at large — both poets are only too aware of the paucity of their contribution to a world torn by suffering and injustice and both are distressed by their impotency in the face of so many wrongs. Drummond de Andrade, like Bandeira himself, quickly discovered that poetry could be extracted from the most ordinary things in life:

O poeta contumaz é aquêlo que sabe extrair matéria lírica de qualquer acidente da vida. Como o Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, que a saca tanto de um acontecimento social como a resistência espantosa de Stalingrado, quanto de uma simples pedra encontrada no caminho.⁶⁶

Other essays dealing with notable poets not only help to establish the contribution of key literary personalities within the Luso-Brazilian literary spectrum during the nineteenth and twentieth centuries — but they also single out aspects of specific relevance to Bandeira's own achievement.

His essays on two nineteenth century figures, the Portuguese poet Antônio Nobre and the Brazilian Castro Alves, are not merely informative and perceptive in details of content and technique, but they go further by attempting a sympathetic penetration of the individual traits of sensibility which characterized both poets.

Probing the tortured atmosphere of Nobre's writing, there is one aspect of the poet's illness which Bandeira could well appreciate in the light of his own frustrating experiences as an early victim of tuberculosis:

⁶⁵ [De P. P.] *Ibid.* p. 1292.

⁶⁶ [De P. P.] *Poetas bissexto*, p. 1299.

Hoje a tuberculose pouco mais é do que uma gripe; mas naquele tempo, em que não havia antibióticos nem pneumotórax nem toracoplástica, em que os únicos recursos de defesa eram o bom clima (o Eça dizia que « não há nada mais reles do que um bon clima »), a superalimentação, que arruinava o estômago e o fígado, e o repouso absoluto, que arruinava a alma, entisicar era quase sempre marcar o *rendez-vous* com a morte no prazo médio de três anos. Era dizer adeus ao emprego, ao casamento e até à hospedagem em qualquer hotel ou pensão decente.⁶⁷

Personal tragedy conditioned Nobre's vision of life and affected everything he ever wrote. A unique sensibility, as Bandeira stresses, dominated throughout his work, and, although classified in matters of technique as a symbolist, Nobre's soul is that of the incurable romantic:

Em Nobre (êle mesmo o reconheceu) a sensibilidade era tudo. E essa sensibilidade exagerada podia levar a sua poesia ao pieguismo, se não fôsse o senso de humour, o gôsto de súbitos repentinos realistas com que êle corrigia a cada passo a sua tendência habitual à *self-pity*. As histórias literárias colocam Antônio Nobre entre os simbolistas. Mas quem tem razão é José Régio definindo-o como, no fundo, um romântico, se não um ultra-romântico, que, adotando as inovações rítmicas do simbolismo e certos tons vivos e crus do realismo, criou uma maneira nova e única, e com o *Só*, ficou verdadeiramente só na poesia de Portugal e de todo o mundo.⁶⁸

By contrast, it is the haunting lyricism in the verses of Castro Alves which appeals most to Bandeira even in those verses where the superabundance of images and conceits does not stand up to careful scrutiny:

O que mais aprecio nos versos do baiano é, aqui e ali, o sortilégio musical das palavras:

Vem, formosa mulher, camélia pálida,
Que banharam de pranto as alvoradas!

Mesmo quando as imagens raíam pelo ridículo, salva-se o brilho sonoro encantatório.

Eras tu, Liberdade peregrina,
Espôsa do Porvir, noiva do Sol!

⁶⁷ [De P. P.] *Antônio Nobre*, p. 1308.

⁶⁸ [De P. P.] *Ibid.* p. 1315.

Claro que chamar à Liberdade ao mesmo tempo « espôsa do Porvir » e « noiva do Sol » é absurdo. Mas que auroras há nesses dois versos!⁶⁹

Bandeira's critical prose is especially illuminating when he comes to analyse the work of near or immediate contemporaries. Highly sensitive and responsive to the achievements of other writers of his own generation, Bandeira possesses this gift for bringing their writings to life by singling out the individuality of their achievements within the general mainstream of poetry in the twenties and thirties. The multifaceted Mário de Andrade, for example, who was something of a magnet for other writers and the cultured milieu of São Paulo, soon became widely known, but few critics or fellow-writers fully understood or helped to clarify his intentions like Bandeira. In an essay entitled 'Mário de Andrade e A Questão da Língua' Bandeira retraces familiar ground in order to establish beyond further doubt or discussion exactly what Mário de Andrade's views were vis-à-vis some of the most vexed questions facing the 1922 Generation. Brazil, like other emerging countries in the New World, was beginning to face the schizophrenic duality of a national (that is to say, sadly restricted) literature as opposed to more universal forms of expression. Mário de Andrade, as we know, was instrumental in fomenting the debate in Brazil, and, as Bandeira clearly shows, quoting from Mário's correspondence, the latter's solution pointed to an intelligent and timely form of compromise:

« Só sendo brasileiro », escrevia-me então o poeta, « é que nos universalizaremos, pois assim concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano ». Não lhe satisfazia a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma hábil mistura das duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira « em marcha ». Abrasileirar o brasileiro num sentido total, patriarizar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, concorrer para a unificação psicológica do Brasil — tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação.⁷⁰

⁶⁹ [De P. P.] *Castro Alves*, p. 1324.

⁷⁰ [De P. P.] *Mário de Andrade E A Questão Da Língua*, p. 1206.

The problem is intimately tied up with that of language itself and Bandeira goes on to specify what Mário de Andrade intended by the words « escrever brasileiro » ...

Escrever brasileiro sem cair no caipirismo, A tentativa não significava, aliás, reação contra Portugal. Esquecer Portugal, isto sim ... « Pouco me incomoda », escrevia-me êle, « que eu esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal: o que escrevo é língua brasileira pelo simples fato de ser a língua minha, a língua do meu país, a língua que hoje representa no mundo mais o Brasil que Portugal: enfim a língua do Brasil. O resto: maior ou menor sintaxização brasileira dos nossos escritores, isto é a contribuição pessoal, não tem importância pragmática nem distingue fala dum e outro ».

E em 27, escrevendo para o *Diário de Notícias*, frisava:

« Nenhum do nós não tem a pretensão de criar uma língua que um português não possa entender. Não se trata de inventar uma fala de origem brasileira e inconfundivelmente original, não. Se trata apenas duma libertação das leis portuguesas as quais, sendo leis legítimas em Portugal, se tornaram preconceitos eruditos no Brasil por não corresponderem a nenhuma realidade e a nenhuma constância da entidade brasileira. »⁷¹

Couched in these terms, Mário de Andrade's original proposals sound both sensible and inevitable and scarcely seem to have justified the outcry they once provoked. Bandeira also reminds us of Mário de Andrade's own remarkable contribution to the creation of Brazilian linguistic forms. Mário possessed both the knowledge and imagination to put his theories into practice both in his prose and verse and those who knew him well testify to Mário's inimitable monologues which were virtuoso performances abounding in a wealth of neologisms and nuances:

Fora dos regionalismos, em muitas dições acentuou o jeito brasileiro, usando as formas protéticas (o molengão « abasta »), a pronúncia suaráctica (« adquirir », « iguinar »), o diminutivo « inho » (que achava mais brasileiro do que « zinho »), o superlativo analítico construído com « muito » ou « por demais », o adjetivo qualificativo posposto ao substantivo, o verbo « ter » usado impessoalmente, os lugares-comuns da prática familiar brasileira, etc.⁷²

What Bandeira urges, in last analysis, is a revaluation of the

⁷¹ [De P. P.] Ibid. p. 1208.

⁷² [De P. P.] Ibid. p. 1212.

language question as theorized and practised by the by the extravagant author of *Macunaíma* (a significant work compounded from Brazilian folklore and legend) in the light of new critical perspectives and with that objectivity and sense of perspective denied to Andrade by an earlier generation of critics and scholars:

De resto um exame profundo de sua resolução do problema de abrasilamento do estilo literário reclamaria a análise de *Macunaíma*, coroamento dessa nobilíssima busca de Brasil, definição da entidade nacional, que é o sentido geral de toda a obra do escritor e do homem.⁷³

Another sensitive tribute is that to the poet of Petrópolis, Raul de Leoni, who died in 1926 at the early age of 31 — a poet often referred to as the last of the Parnassians. This is another of those essays originally presented by Bandeira as an oration in the Brazilian Academy of Letters. Bandeira's assessment of Leoni's merits refutes any suggestion that Bandeira was wholly indifferent to the poetic achievements of the Parnassian school. Referring, for example, to the 'Ode a um Poeta Morto', Rio de Janeiro, 1919, which brought Leoni's name to the attention of literary circles, Bandeira finds much to admire in the young poet's attempt to conciliate human and divine elements in his verse:

'... o sentido da Vida e o seu arcano
É a imensa aspiração de ser divino,
No supremo prazer de ser humano.'

It is also clear that Bandeira found himself at one with Leoni's conception of the poet's transcendental role:

'Passei humanizando as coisas pelo mundo,
Para divinizar os homens sobre a Terra'.

— at one, too, with the gentle scepticism expressed by Leoni who resolved: 'não se enganar com coisa alguma dentro deste mundo.'

⁷³ [De P. P.] Ibid. pp. 1215-1216. The revaluation of *Macunaíma* urged by Bandeira has, in fact, been achieved by recent criticism which stresses the importance, hitherto neglected, of Modernist prose in Brazil. Vid. M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, São Paulo, 1955.

Bandeira's researches into Brazilian regionalist literature are best studied in his *Crônica da Província do Brasil*. His confessed weakness for the 'sortilégio evocativo' of Brazilian folklore and primitive cults, however, finds expression in other essays and articles. Bandeira's preface, for example, for the edition of Ascenso Ferreira's *Poesias Completas* constitutes a careful study of the Pernambucan poet's 'rapsódias do Nordeste', and his detailed analysis of the relationship between sound and evocation in Ferreira's (Sertão) offers a valid critical norm for Bandeira's own intentions in poems like 'Berimbau' (*O Ritmo Dissoluto*) and 'Trem de Ferro' (*Estrêla de Manhã*). Bandeira quotes the opening lines of Ferreira's poem:

'Sertão! Jatobá!
Sertão! Cabrobó!
— Cabrobó!
— Ouricuri!
— Exu!
— Exu!

— and then proceeds to analyse the separate elements in some detail:

A palavra «sertão» é pronunciada em voz de cabeça, como um prolongado grito de aboio, ao passo que «Jatobá» e «Cabrobó» caem pesadamente do peito, sinistramente escandidas, evocando, desde logo, a desolada caatinga. E o resto vem vindo quase sussurrado, num recolhimento quase religioso. Essas seis linhas de Catimbó são uma maravilha de sortilégio evocativo, tanto pelo ritmo da estrofe como pela musicalidade dos topónimos Jatobá, Cabrobó, Ouricuri, Exu.⁷⁴

Ascenso Ferreira, like the Bandeira of 'Cunhantã' and 'Namorados' [*Libertinagem*], has mastered the difficult art of integrating popular vocabulary and syntax into his poems. Ascenso Ferreira works into his poems straightforward transcriptions of things heard in the speech of the people — without indulging in parody, or, as Bandeira puts it, 'decalcomania' — and, like that other celebrated Pernambucan, Joaquim Cardozo, Ascenso has given expression to the provincial scenes of the North-east without becoming either partisan, restricted, or 'regional' in any pejorative sense of the word. Sound patterns

⁷⁴ [De P. P.] 'Prefácio às *Poesias Completas* de Ascenso Ferreira', p. 1265.

and rhythmic structure play a special part in any critical evaluation of this particular genre:

Cardozo e Ascenso, tão êles mesmos e tão diversos, são ambos deliciosamente provincianos no melhor sentido da palavra (no sentido em que a entende Gilberto Freyre), deliciosamente pernambucanos e, no entanto, sem nenhum ranço regionalista. O que Ascenso aproveitou do modernismo terá sido, com o verso livre, a versatilidade de tom, as surpresas do *humour*, a poesia profunda de certos momentos da vida e da linguagem cotidianas.⁷⁵

The Recife created by Ascenso Ferreira is in its every detail the Recife once known to Bandeira — the Recife he himself conjured up in his own poems of childhood reminiscence:

Ler, ou sobretudo ouvir Ascenso, é viver intensamente no mundo dos mangues do Recife, do massapê e das caatingas, mundo do bambo-do-bambu-bambeiro, das cavalhados, dos pastoris, dos reisados, dos bumbas, dos maracatus, das vaquejadas. Mundo onde «as aragens são mansas e as chuvas esperadas: chuvas de janeiro ... chuvas de caju ... chuvas de Santa Luzia ... Os poemas de Ascenso são verdadeiras rapsódias do Nordeste, nas quais se espelha amoravelmente a alma ora brincalhona, ora pungentemente nostálgica das populações dos engenhos e do sertão. Ascenso identificou-se de corpo e coração com o homem do povo de sua terra, mesmo quando êste é cangaceiro que a fatalidade mesológica marcou com os estigmas do crime.⁷⁶

Ascenso Ferreira, in Bandeira's eyes, is one of Recife's authentic poets writing intimately for another, evoking:

O Recife de minha infância, o Recife que viverá para sempre, capibariamente, nos versos de Ascenso. Porque o poeta soube escolher, soube pôr nos seus poemas o detalhe certo que evoca e fixa para sempre⁷⁷

— Yet it must be recognised that in terms of technique some of Ferreira's best effects are created not solely from authentic indige-

⁷⁵ [De P. P.] *Ibid.* p. 1270.

⁷⁶ [De P. P.] *Ibid.* p. 1267. For a fuller description of these traditions, their history and lasting relevance in the Calendar of Feasts still celebrated largely in the North-eastern Provinces of Brazil today — consult: Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962, 2 vols.

⁷⁷ [De P. P.] *Ibid.* p. 1271.

nous elements but also from the flexibility and freedom of style and expression achieved by the pioneers of Brazilian Modernism.

Turning his attention beyond Brazil to Spanish America, Bandeira's words of 'Saudação a Nicolás Guillén' pronounced in the Brazilian Academy of Letters, pay warm tribute to a contemporary *negrista* poet of Cuba who belongs to that fertile generation which included Mariano Brull, Emilio Ballagas and Eugenio Florit. Bandeira sees Guillén as being the spiritual heir of Cuba's greatest patriot José Martí (1853-95), the poet of *Versos sencillos* and the political sentiments of 'Sueño con claustros de mármol' — the poet who upheld 'the necessity of expressing one's feelings in a sincere and straightforward manner', and struggled on behalf of humanitarian principles in everything he ever wrote: 'Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar.' For Bandeira there is clearly a meaningful relationship between the «prodigious, rhythmic wealth» of Guillén whose poetry expresses his great love for the Antilles, her traditions and folklore and his concern for freedom and social justice among her coloured population — and the 'negrista' themes as exploited by Mário de Andrade, by Jorge de Lima or Bandeira himself:

A grande novidade dessa poesia é que nela o negro não entra mais apenas como curiosidade folclórica, como elemento de pitoresco e sim como realidade racial, social e política, como fator essencial no processo da vida cubana, como irmão degradado e escravizado que urge redimir. Em vossa poesia não vos limitastes a aproveitar-lhe a prodigiosa riqueza rítmica elevando-a, como jamais se fizera, à dignidade das formas cultas dos brancos...⁷⁸

Finally, there are two important centenary lectures to consider: the first of these commemorated the life and work of the celebrated Portuguese Romantic poet and writer, Antero de Quental (1842-1891); the second was dedicated to the life and work of the French symbolist poet, Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Bandeira's analysis of Antero de Quental emphasises the importance of the Portuguese writer's adherence to solid Christian beliefs and his firm philosophical roots. In Quental, as his study shows,

⁷⁸ [De P. P.] *Saudação A Nicolás Guillén*, pp. 1260-1261.

there are many facets certainly — but what predominates is the poet's moral outlook as «interpreter of the deepest and purest human desires»:

Todos adivinharam em Antero de Quental o filósofo, o santo, o poeta. Mas todos sentiram que o verdadeiro destino dêle era a poesia... A filosofia de Antero é a de um ser moral por excelência, muito bem definido por Oliveira Martins como «um poeta arrebatado pela visão inextinguível do Bem».⁷⁹

Quental was obsessed all his life with the idea of self-purification and a close investigation of life's ultimate meaning; conscious of human suffering and Man's inevitable weakness, he sought the strength to overcome his own profound malaise:

Os sofrimentos da nevrose puseram-no de novo e mais despoticamente do que nunca em face do problema da existência. Um pessimismo negro fazia-o olhar a vida como coisa vã e incompreensível, todo o Universo como um colossal disparate. Mas ao mesmo tempo que o homem afundava na descrença e no desespero, o poeta se erguia soberanamente à sua expressão mais forte, mais pura, ao que êle proprio chamou a sua maneira definitiva.⁸⁰

Quental's words to Anselmo de Andrade, as quoted by Bandeira, reveal something of the relentless uncertainty which hounded Quental and may well have driven him to the final act of suicide:

«Ou o Universo é o delírio dum demônio, ébrio de sua maldade, ou para além do extremo arco da ponte da vida nos espera o seio vasto duma Bondade, a quem não esquece um ai, um suspiro só.. Sem este equilíbrio de além-túmulo o mundo moral inclina-se sob o pêso de suas ruínas acumuladas de séculos, e tomba e rola desamparado nos abismos do nada! Quando num prato da balança eterna se lança tôda essa massa espantosa das desgraças humanas, tamanho pêso só se compensa, pondo no outro o amor infinito — Deus. Sim, Deus! Espírito, Força, Princípio, Essência, Jeová ou Brama, que me importa um nome? Eu chamo a Deus justiça! Na quêda e triste ruína das ilusões antigas, das velhas crenças das gerações, fica-nos eterna essa grande palavra. — E que está gravada no coração. Só arrancando-o a poderão tirar de lá. E nem assim. No deserto das alturas a águia que o empolgasse leria justiça nas carnes palpitantes... e cairia assombrada!»⁸¹

⁷⁹ [De P. P.] *O Centenário de Antero de Quental*, pp. 1233/1236.

⁸⁰ [De P. P.] *Ibid.* pp. 1246-1247.

⁸¹ [De P. P.] *Ibid.* pp. 1252-1253.

These words are tempered by Quental's Christian acceptance of death as the logical conclusion to Man's earthly life — death seen as final liberation, consolation and fulfilment:

E Antero foi, na verdade, um dos grandes poetas da morte. Mas da morte concebida sempre como libertadora, como a irmã do Amor e da Verdade, Beatriz funérea e de mão gelada sim, mas única Beatriz consoladora... « Só confio na morte, como a única solução satisfatória, radical, definitiva », escreveu a João Lôbo de Moura; « e para dizer-lhe tudo, chego a desejá-la, como diz Shakespeare, *desejá-la devotamente* ». ⁸²

Antero himself, as Bandeira demonstrates, could scarcely have been more explicit in defending the aims of Roman Catholicism and the worth of human perfection when attained by means of a virtuous and purposeful life:

Há ali abismos de gênio, uma visão prodigiosa dos mais largos horizontes ideais, e ao lado disto um senso prático, uma prudência admirável, um profundo sentimento da estranha combinação de grandeza e miséria que é a natureza humana, de tal sorte que quem não conhece e compreende o Cristianismo, não pode dizer que conhece e compreende a humanidade... Sejamos santos para que o nosso *eu* se possa unir com o seu tipo de perfeição, para que o nosso ser se dissolva bûdicamente no Não-ser que é o Ser único absoluto, ou numa palavra — Deus. ⁸³

In final analysis, this is a dense and closely argued penetration of Quental's writings which sympathetically examines the Portuguese poet's constant struggle with self in his pursuit of truth and perfection — a struggle at once arduous and ambivalent — but bravely sustained by Quental in the face of spiritual aridity and scruple — steadfast in his belief that a God of Justice would finally triumph over the temptations of the flesh and redeem a suffering humanity — firm in his conviction that Man's existence could and would be justified in Divine terms.

Bandeira's study of Mallarmé is equally rewarding and nothing short of excellent. Mallarmé as the leading poet among the French Symbolists exerted a profound influence over Bandeira's own formation as a poet and Bandeira's enthusiasm for Mallarmé's musical perfection and range of interests — including painting, ballet, music

⁸² [De P. P.] Ibid. p. 1246.

⁸³ [De P. P.] Ibid. pp. 1248/1250.

— knew no bounds. The opening paragraph gives some measure of the enormous esteem he reserved for the French poet whose « deliciosas, pudicas, metáforas » he found completely irresistible:

Onde, em qualquer literatura, alguma coisa de mais tocante que êsse triste chapéu batido « *que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore* »? ... Mas êle não nascera senão para tentar o desastre obscuro, para realizar o Livro a que converge tôda a vida, para escrever a versão condensada e definitiva do único assunto: *l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur*, o drama da impotência criadora, da ação consciente do artista — o lance de dados — em luta com o acidental, com o acaso. ⁸⁴

Here, too, Bandeira seems anxious to go beyond the mere externals in order to probe Mallarmé's drama — the poet's spiritual finesse and hermeticism — which in turn produced that seemingly effortless sonority of sound in Mallarmé's verse, making him one of the most quoted names among the avant-garde both in France and abroad. As Bandeira carefully points out, Mallarmé was not only something of a magician in creating verbal harmonies, but he orchestrated the music of his verses with a subtlety of nuance which opened new and exciting channels for lyric poetry:

A poesia mallarmeana é essencialmente musical, êle mesmo o declarou. Musical não no sentido puramente sonoro ou melodioso, mas no sentido definido por Boris de Schloezer, ou seja na imanência do conteúdo com a forma. Neste sentido diz o crítico russo, que é autoridade em música, um texto pode ser musical apesar de duro aos ouvidos, e a êsse ângulo a música nos parece como o limite da poesia. Mallarmé foi sobretudo sensível ao lado orquestral da música. A sua técnica de poeta é uma orquestração da linguagem, e o alexandrino foi principalmente para êle uma combinação de doze timbres. Tôda vez que define a poesia, Mallarmé se reporta à música. ⁸⁵

Exciting, too, is the French poet's gift for evocative analogy and mysterious allusion — an imagist both audacious and delicate — and a consummate artist who quickly emerged as one of the most important names among a whole generation in France of exceptionally gifted poets who were helping to forge contemporary taste for the next fifty years:

⁸⁴ [De P. P.] *O Centenário de Stéphane Mallarmé*, pp. 1218-1219.

⁸⁵ [De P. P.] Ibid. p. 1223.

Mallarmé jogava com as analogias numa espécie de contraponto, institua entre as imagens (e raramente exprimia o primeiro termo delas) uma certa relação donde se destacava um terceiro aspecto fusível e encantatório apresentado à adivinhação. Nomear o objeto seria a seu ver suprimir três quartas partes do gozo do poema, gozo que nasce da felicidade de adivinhar. A poesia é um sortilégio, uma força de sugestão.⁸⁶

His achievement is something radical und ultimately creates a quite new and fundamental relationship between language and poetry:

Para Mallarmé, como para todo verdadeiro poeta, a poesia se confunde com a linguagem, e, como explicou Valéry, é linguagem em estado nascente.⁸⁷

Bandeira confesses the difficulties of interpretation which arise in some of Mallarmé's more hermetic poems, but in matters of style and technique he finds neither obscurity nor mystification — an opinion reinforced by a lucid explanation of several key poems by this master of French Symbolism which serve to show the depth and perspicacity of Bandeira's appreciation.

To conclude, few Brazilian poets have left us such a clear and vigorous account of their literary career. His considerable output of essays and chronicles are eminently readable with their natural, unaffected prose style and sound organization. Bandeira's command of national and foreign literature and fastidious scholarship give weight and substance to his critical judgments. His wisdom and understanding of human affairs is virtually unparalleled in contemporary Brazilian writing, a fact long recognised by the most distinguished of his contemporaries. Let us not forget the words addressed to Bandeira in a letter written by Mário de Andrade as early as 1922: «Admiro, e desejava possuir, essa forte superioridade com que tu e meu irmão de sangue (Carlos) julgam e arrasam a maldade e mesquinhez desses homens». And no serious student of his poetry can afford to ignore the valuable insights of Bandeira's prose which fully complements his achievements in verse.

Giovanni Pontiero

⁸⁶ [De P. P.] *Ibid.* pp. 1223-1224.

⁸⁷ [De P. P.] *Ibid.* p. 1225.

RAREZAS BIBLIOGRAFICAS. TRADUCCIONES ALEMANAS DE LIBROS DE LA EDAD DE ORO ESPAÑOLA (SIGLOS XVI Y XVII) EN LA UNIVERSIDAD DE ILLINOIS.

Efectuamos un sondeo en la rica sección de libros raros de la Universidad de Illinois, en Urbana. En otras ocasiones hemos presentado importantes colecciones que se albergan en esta biblioteca universitaria¹. Se trata ahora de llamar la atención sobre todas las traducciones al alemán, de libros españoles o de españoles, que hemos localizado en la citada biblioteca. Registramos diez unidades bibliográficas, todas rarísimas. Tomando como base de partida las existencias de Illinois hemos registrado otras localizaciones en Estados Unidos. También hemos recogido otras localizaciones en bibliotecas europeas a través, sobre todo, de los datos recogidos por otros investigadores que citaremos más adelante, tales como Christoph E. Schweitzer para Antonio de Guevara y Hermann Tiemann para el *Lazarillo*. El famoso e incompleto *Gesamtkatalog der preussischen Bibliotheken mit Nachweis des identischen Besitzes der bayerischen Staatsbibliothek in München und der Nationalbibliothek in Wien...* Berlin, 1931 ... por desgracia solo incluía a dos de nuestros autores: José de Acosta (y significativamente sólo registraba dos ejemplares en este caso) y Francisco Arias (de éste registraba varias obras pero no la edición que se alberga en Urbana que, al parecer, es completamente desconocida; y hemos de considerar, de momento, el ejemplar ilinoense como único en el mundo).

Es curioso que los catálogos publicados de la Bibliothéque Nationale de París y del British Museum de Londres no indicasen

¹ Véase, por ejemplo, *Impresos raros de la Edad de Oro, en la Universidad de Illinois. Letra A*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXIX, no. 2 (abril-junio 1976): allí en la pág. 299, nota 1, mencionamos varios trabajos publicados.

poseer ninguna muestra de los volúmenes que estudiamos hoy. Las diez obras que aquí presentamos son de gran rareza; constituyen ejemplares de los poquísimos que quedan en el mundo de una particular edición. He aquí algunas observaciones presentativas al material reunido en estas notas bibliográficas:

A) Cuatro de los libros descritos son traducciones al alemán basadas en el texto latino de humanistas españoles: el jesuita y americanista José de Acosta, Francisco Arias, jesuita también, el franciscano Juan de la Cerda y el gran humanista Juan Luis Vives (véanse fichas nos. 1, 2, 3 y 10 de nuestro trabajo). La traducción alemana de la obra de Acosta (presente, al menos en 1931, según el *Gesamtkatalog*, en las bibliotecas estatales de Berlín y München) debe ser de gran rareza, y de momento, además de los dos ejemplares de bibliotecas alemanas, solo conocemos el de la Universidad de Illinois y dos más en Estados Unidos (Universidad John Carter Brown y la Newberry Library de Chicago). Es desconocida, por ejemplo, por Adam Schneider, *Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ...* Strassbourg, 1898, y por José Toribio Medina, *Biblioteca Hispano-Americana* (1493-1810), Santiago de Chile, 1898-1907. La versión alemana del *Thesaurus ...* de Francisco Arias, de 1689, es completamente desconocida. La traducción alemana de *Paedia Religiosorum* de Juan de la Cerda no aparece citada en los famosos repertorios bibliográficos de A. Palau y Dulcet y J. Simón Díaz. Sí la recoge Adam Schneider. De momento nosotros sólo conocemos el ejemplar de Illinois y el de la Universidad de St. John en Collegeville, Minnesota. De inusitada rareza bibliográfica hay que denominar la traducción alemana de 1534, del tratado latino de Juan Luis Vives, *De Concordia et Discordia in Humano Genere*, publicado por primera vez en 1529. Por el momento solo tenemos noticia del ejemplar ilinoense, y Adam Schneider desconoce la existencia de esta traducción alemana.

B) Una de las obras presentadas, la traducción alemana del *Oráculo Manual* de Baltasar Gracián (véase no. 4), llega a la lengua germana a través de la versión francesa de Amelot de la Houssaie. En Estados Unidos sólo conocemos el ejemplar de la Universidad de Illinois y el de la Universidad de Yale. Esta obra de Gracián cuenta con abundantes traducciones posteriores en Alemania. En

1715 August Friedrich Müller publicó otra traducción en Leipzig, basada directamente en el original español².

C) Capítulo aparte merece la presencia de Guevara en Illinois, sin duda una de las bibliotecas más importantes y completas del mundo para este autor (véase nuestro artículo sobre Guevara en la lista de repertorios citados). No es, pues, del todo sorprendente que existan en Urbana cuatro traducciones alemanas de obras guevarianas, debidas a la pluma del famoso traductor Aegidius Albertinus. La traducción del *Reloj de príncipe*, München, 1599, es la primera atestiguada, basada directamente en el texto original castellano. La primera traducción alemana, basada en el texto francés, es la de Conrad Egenberger von Wertheim, Franckfurt am Main, 1572. Esta primera traducción de Aegidius Albertinus, aunque es bien conocida en los repertorios especializados, es de gran rareza, y, de momento, sólo se conocen, además del de Illinois, otros cuatro ejemplares en el mundo. También son de gran rareza otras tres traducciones, que presentamos hoy, debidas a la pluma del famoso traductor radicado en Munich. Se trata de *Aviso de privados*, Leipzig, 1619; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Leipzig, 1619; y tres volúmenes encuadernados en uno de *Opera omnia historico-politica*, Franckfurt am Main, 1644-45 (véanse nos. 6, 7 y 8). Se trata de obras de inusitada rareza que han escapado a Adam Schneider, A. Palau y Dulcet y Lino G. Canedo³, aunque sí son conocidas y descritas con precisión por Christoph E. Schweitzer⁴. Noso-

² Sobre la influencia de Gracián en Alemania véanse Karl Borinski, *Baltasar Gracián in Deutschland*, Halle, 1894, y Adolphe Coster, *Baltasar Gracián* en «*Revue Hispanique*», vol. XXIX (1913), págs. 689-90. Véase ahora también nuestro artículo, *La colección de Baltasar Gracián en la biblioteca de la Universidad de Illinois: fondos raros (siglos XVII, XVIII y XIX)* en prensa en «*Bulletin Hispanique*». Allí enumeramos otras raras traducciones alemanas posteriores, algunas de gran rareza también.

³ *Las obras de Fray Antonio de Guevara. Ensayo de un catálogo completo de sus ediciones*, en «*Archivo Ibero-Americano*», vol. 6 (1946), págs. 441-603. En este trabajo se menciona *Reloj de Príncipe*, München, 1599, pero no se localizan ejemplares.

⁴ Véase la alusión a este trabajo, el mejor que existe sobre Guevara en Alemania, en nuestra lista general de repertorios. Lástima que Schweitzer desconociera por completo los fondos ilinoenses. Este autor cita una tesis doctoral

tros hemos indicado, además, las firmas internas de los pliegos de los ejemplares ilinoyenses. Son muy pocos los ejemplares que Schweitzer consigue localizar en Alemania. Ofrecemos, pues, hoy, para las ediciones mencionadas de Guevara, la lista más completa de ejemplares presentada hasta la fecha.

D) Más conocida, y bien representada con 6 ejemplares desde ahora, es la primera traducción, publicada, al alemán del *Lazarillo de Tormes*, Augsburgo, 1617⁵.

* * *

En estas notas bibliográficas, de carácter presentativo y enumerativo, se trata de llamar la atención sobre los escasos ejemplares que existen de traducciones alemanas. Hemos descrito, con exactitud, las portadas completas y hemos dado la paginación y tamaño de los volúmenes. Hemos indicado también, en muchos casos por primera vez en esta clase de descripción, la firma interna de los pliegos de los ejemplares de Urbana. Se han recogido los repertorios o artículos bibliográficos que citen la particular edición a que pertenece el ejemplar de Illinois y hemos localizado, tras laboriosas pesquisas, cuantos ejemplares pudiesen existir diseminados por el mundo. Ojalá que con esta modesta aportación nuestra animemos a otros investigadores a localizar más ejemplares de las raras ediciones descritas, y ojalá también se pudiese dar noticia, poco a poco, de todas las traducciones alemanas de la Edad de Oro española que se conserven en el mundo. Para ello hace falta efectuar

de Carlton L. Iiams sobre *Aegidius Albertinus und Antonio de Guevara* (University of California, Berkeley, 1956), que nosotros no hemos consultado, pero cuyos datos bibliográficos más importantes han sido ya recopilados por Schweitzer. No hay que olvidar que tanto para Guevara como Gracián siguen siendo útiles las documentadas observaciones de una ya obra clásica como la de Hermann Tiemann, *Die Spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik* (Hamburg, 1936; hay reimpression, por la casa Georg Olms de Hildesheim, de 1971). Respecto a Guevara afirma Tiemann que entre 1592 y 1645 se publicaron unas cincuenta ediciones en alemán debidas a la pluma de Albertinus (véase pág. 50).

⁵ La primera traducción que existe en manuscrito de 1614 se encuentra hoy en Hamburgo. Fue publicada por H. Tiemann: véase H. Tiemann, *Leben ... ob. cit.* en nuestro repertorio, especialmente, pág. 143.

calas en concretas bibliotecas, que puedan ofrecer inesperadas sorpresas, como las que pretendemos difundir ahora por el campo hispanístico.

* * *

Repertorios que se citan abreviadamente:

- Alewyn = Richard Alewyn. *Die ersten deutschen Uebersetzer des «Don Quijote» und «Lazarillo de Tormes»*. «Zeitschrift für deutsche Philologie», 54 (1929), págs. 203-16.
- Correa Calderón = E. Correa Calderón. *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Madrid: Edit. Gredos, 1961. *Bibliografía*, págs. 319-402.
- Gesamtkatalog* = *Gesamtkatalog der preussischen Bibliotheken. Mit Nachweis des identischen Besitzes der bayerischen Staatsbibliothek in München und der Nationalbibliothek in Wien*. Vol. I. Berlin, 1931.
- Graesse = J. G. Th. Graesse. *Trésor des livres rares et précieux*. Dresde, 1859-69. 8 vols.
- Hoyo = Arturo del Hoyo. *Baltasar Gracián. Obras completas*. 3a ed. Madrid: Aguilar, 1967, págs. cclxii-cclxxi.
- Laurenti = Joseph L. Laurenti. *Bibliografía de la literatura picaresca desde sus orígenes hasta el presente*. Metuchen, N. J. The Scarecrow Press, 1973. 1 vol.
- Laurenti y Porqueras = Joseph L. Laurenti y A. Porqueras Mayo. *Antonio de Guevara en la Biblioteca de la Universidad de Illinois: fondos raros bibliográficos. Cuadernos bibliográficos*, 31. Madrid, C. S. I. C., 1974, págs. 41-63.
- Palau = A. Palau y Dulcet. *Manual del librero hispanoamericano*. 2a ed. Barcelona, 1948 — (en publicación).
- Porqueras-Laurenti = A. Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti. *Impresos raros de la Edad de Oro, en la Universidad de Illinois. Letra A*. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 79 (abril-junio 1976), no. 2, págs. 299-335.
- Romera-Navarro = M. Romera-Navarro. *Baltasar Gracián. Oráculo manual y arte de prudencia. Edic. crítica y comentada por ...* Madrid, C. S. I. C., 1954. xxxix + 654 págs.

- Sabin = Joseph Sabin. *A Dictionary of Books Relating to America from its Discovery to the Present Time*. New York: J. Sabin, 1868 - 92,20 vols.
- Schneider = Adam Schneider. *Spaniens Anteil an der Deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts von ...* Strassbourg i. G. Verlag von Schiefel & Schweikhardt. 1898. 1 vol.
- Schweitzer = Christoph E. Schweitzer. *Antonio de Guevara in Deutschland. Eine kritische Bibliographie*, «Romanistisches Jahrbuch», 11 (1960), págs. 328-75.
- Simón Díaz = José Simón Díaz. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Tomo IV. Madrid: C. S. I. C., 1955 : Tomo VI (2a edición) 1973.
- Tiemann = H. Tiemann. *Leben und Wandel Lazaril von Tormes*. ción) 1973.
- Tiemann = H. Tiemann. *Leben und Wandel Lazaril von Tormes. Verdeutscht 1614. Nach Handschrift herausgegeben und mit Nachwort, Bibliographie und Glossar versehen von ...* Hamburg: Glückstadt, 1951. 151 págs.

Siglas con que se designan las bibliotecas norteamericanas y europeas:

- BSM = Bayerische Staatsbibliothek, München
 BUB = Universitätsbibliothek, Berlin
 CtY = Yale University, New Haven, Connecticut
 CU = University of California, Berkeley, California
 HUB = Staats — und — Universitätsbibliothek, Hamburg
 ICN = Newberry Library, Chicago, Illinois
 IEN = Northwestern University, Evanston, Illinois
 IU = University of Illinois, Urbana, Illinois
 MnCS = St. John's University, Collegeville, Minnesota
 PSB = Preussische Staatsbibliothek, Berlin
 RPJCB = John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island
 WHAB = Herzog — August Bibliothek, Wolfenbüttel
 WL = Landesbibliothek, Weimar
 ZZ = Zentralbibliothek, Zürich

1

Acosta, Jose de, ca. 1539-1600. *America, Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt | oder West India. Von Herrn Iosepho De Acosta in Sieben Büchern | eins theils in Lateinischer | vnd eins Theils in Hispanischer Sprach | Beschrieben. Im ersten vnd andern Buch wird Beschrieben der Antactische Himel vnd die Zona Torrida (Brennendt Schnur oder Resier des Himmels) vnd bewiesen | dass dieselbig wider der Alter furgeben | gantz Feucht | mittelmässig Warm | vnd lieblich zu bewohnen seye. Im dritten Buch wird gehandelt von den Winden so inn der Torrida wehen: Auch von Enge Magallanes vnnnd jhrer Eygenschaft Vber das auch von der Seen | Flüssen | Bächer vnd Fischen | vnd wie die selbige | auch die grosse vngehewere Walfische | von einem eintzigen Indianer Gefangen werden. Im Vierdten werden erzehlt die Metallen des Landts America | Gold | Silber | Quecksilber | Kupffer | vnd andere. Wird auch angezeigt wie die Indianer dieselbe Graben vnd Zubereyten. Auch wird meldung gethan der Smaragden | Perlen | Mays oder Jndischen Korns | Würtzelen | Obst | Bäumen | Balsam Gummi vnd Oel grosses vnd kleines Viehs vnd Thieren in America sind | in Ebenem vnd Gebirg | darnach von den Vögelen so daselbst sind. Im Fünfften wird gemeldet die Abgotterey welche die Indianer geübet | jhre Opffer Religionsorden | Kloster der Jüngling vnd Jungfrawen | Buss | Fasten | Sacrament Festen vnd Feyertagen. Im Sechsten werden angezeigt der Indianer Calender | Monat | Zeit vnd Jahr rechnung: jhre weise zu Schreiben. Jtem | wie jhre König regiert | vnd die Ampter aussgetheilt. Auch wird Beschrieben die Historia der Könige in Peru. Im Siebenden vnd Letzten Buch wird gesagt | wie die erste Volcker in New Spanien vnd Mexico komen sind vñ jhren ersten König haben erwehlt || [sic] auch wie Derselbe vñ seine Nachfolger regiert | biss auff den grosse vnnnd Letzen König Moteçuma | den die Spanier vmbgebracht. [Escudo del impresor con el lema:] In Spe Et Labore Transigo Vita. Cornelivs Svtorivs 1605. Gedruckt zu Vrsel | Durch Cornelium Sutorium im jahr M. DC. V. 4 hojs. + 18 fols., con mapas del nuevo mundo. 26 cm.*

El ejemplar de Illinois procede de la colección privada del historiador Heinrich Armin Rattermann, de Cincinnati, comprada por la Universidad de Illinois en 1915.

Cit.: *Gesamtkatalog*, I, pág. 574: Palau, I, pág. 56: Sabin, no. 130: Simón Díaz, IV, no. 1500.

En: IU, ICN, PSB, BSM, RPJCB

2

Arias, Francisco, 1633-1605. *Thesaurus Inexhaustus Bonorum, Quae in Christo habemus. Unerschöpffter Schatz deren Güttern | so wir in Christo haben | Durch dessen unterschiedliche Ehren = Namen | Tugend = Zeugnissen | und Beyspiele auf neue weyss | sowol zu eines jeden Rechtgläubigens besonderem Auffnehmen | als zu öffentlichem Gebrauch der Prediger erklaret | und in dreyfächtiges Buchband abgeteilet: Mit jedem Band | beygelegtem Register deren Haubstücken: zum Ende aber aller dreyen | Für die Prediger beygeschlossener lateinischer Anleitung. In Spanischer Sprach beschrieben | von P. Francisco Arias: Ins Latein übersetzt | Von P. Leonardo Creder: Nun aber verdeutschet | Von P. Bartholomaeo Christelio. Gesamten (sic) Priestern der Societät JESU. Mit guttsprechen der Obern. [Línea] Glatz | gedruckt bey Andreas Pegen / Anno 1689. 3 vols. Vol. I: 13 hojs. + 668 págs.: vol. II: 5 hojs. + 671 págs.: vol. III: 4 hojs. + 587 págs. + 22 hojs. 34 cm.*

Edición rarísima. Se debe tratar de una reimpresión de la edición de 1685 cit. por José Simón Díaz, VI, no. 166. No la conoce Adam Schneider ni el *Gesamtkatalog*, que solo cita la edición de 1685. El ejemplar de Urbana lleva una nota manuscrita en la portada que reza: *Pro Conventu Pragensi B. Y. M. ad. Rives. ... Ref. Anno ...*

Cit.: Porqueras-Laurenti, no. 100

En IU

3

Cerda, Juan de la, 1560-1646. *Paedia Religiosorum: Oder Der Religiosen Mans = vnd Weibspersonen Schulzucht. Begreiff drey Theyl: Im ersten wird gehandelt | wie die Lehrmeister vnd Lehrmeisterin der Nouitzen oder Jungen Closterpersonen beschaffen sein | vnd in was für Tugenten vnd Sitten sie dieselben vnterweisen vnd abrichten sollen. Im andern wird von den Praelaten*

vnd Abtissin geredt | vnd beynebens vier vnd zwainzig sehr schöne Ermahnungen eingeführt | welche den Closterpersonen zur zeit ihrer Profession fürzuhalten. Im dritten wereden die Religiosen in gemein ihres Ampts vnd pflicht erinnert. Anfangs durch den Ehrwürdigen Ioannem De La Cerda Franciscaner Ordens in Hispanischer Sprachen beschrieben. Und anjetzo durch Aegidivm Albertinvm mit fleiss verteutschet. Cum licentia Superiorum permissu. Gedruck zu München | durch Nicolaum Henricum. M. DC. V. (1605). 4 págs. + 1 fol. + 164 fols. + 16 fols. 19.5 cm.

Signaturas: A-Z⁴, Aa-Tt⁴, A-D⁴

Se trata de la traducción de la obra del franciscano Juan de La Cerda, *Paedia Religiosorum*, por Aegidio Albertino.

Edición rarísima. La desconocen Palau y Simón Díaz.

Muchos errores en la foliación del texto: no. 6 se repite; falta el folio no. 100.

En los últimos 16 folios al final del texto: « Dess heiligen allgemeinen Jungst zu Triendt gehaltenen Concilij Decret von den ordenspersonen closterfrawen ».

Cit.: Schneider, pág. 17.

En: IU, MnCS

4

Gracián y Morales, Baltasar, 1601-1658. [Anteportada:] *L'Homme de Cour | oder Balthasar Gracians Vollkommener = Staats = und Weltweise, mit Chur = Saechsischer Freyheit [Escudo] Leipzig, Verlegts Adam Gottfried Kromayer, M. DC. LXXXVI (1686). [2a Portada:] L'Homme de cour | Oder der heutige politische Welt = und Staats = Weise | fürgestellet von Balthsar (sic) Gracian | Soc. Jesu | Und wegen seiner hohen Würde in unsere hochteutsche Sprache übersetzt | anitzo aus dem Original vermehret | und zum Andermahl herausgegeben | von Joh. Leonhard Sauter J. U. D. Mayntz | Verlegts Adam Gottfried Kromayer M. DC. LXXXVII (1687). 10 fols. + 32 fols. + 20 fols. + 690 págs. + 163 fols. + 1 h. 14 cm.*

[Al fin:] *Index rerum oder Verzeichnuss derer in der Hoff = Staats = und Welt = Weissheit gegründeten Maximen.*

Se trata de la traducción del *Oraculo manual, y arte de prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracian* (pseud.), publicala D. Vincencio Juan de Lastanosa ... hecha por Johann Leonhard Sauter, abogado, traductor y, conocido también como experto, «redactor de documentos históricos»¹. Correa Calderón, Arturo del Hoy y Miguel Romera - Navarro (*Vid. Infra.*) atribuyen erróneamente esta traducción al impresor, Adam Gottfried Kromayer.

Esta edición se basa en la traducción al francés por Amelot de la Houssaie, publicada en París en 1684.

Signaturas: (?)⁸, A-Z⁸, Aa⁸ - AB⁴

Cit.: Correa Calderón, pág. 339; Hoyo, pág. CCLII; Romera - Navarro, pág. XXIX; Schneider, pág. 156.

En: IU, CtY

5

Guevara, Antonio de, obispo de Mondoñedo, m. ¿1545? *Lustgarten vnd Weckvhr. In welchem die Könige | Fürsten vnd Herrn | so wol auch die vom Adel | Officier und Beampten | nicht weniger die stattliche Frawen vnd Jungkfrawen | wie auch menigklich sich trefflich vnnnd nach allem jhrem gefallen recreiren vnnnd erlustigen können. Anfangs durch Hernn Antonium de Guevara Bischouen zu Mondonedo, Weilandt Keyser Carls dess fünftten | re [etc.] Rath | Hof-Prediger vnnnd Chronisten, in Hispanischer Sprachen beschrieben. Anjetzo aber durch Der Fürstl: Durchl: Hertzog Maximiliani in Bayern | [etc.] Secretarium Egidium Albertinum inn die Teutsche Sprach trewlich verwendet. Gedruckt zu München | durch Nicolaum Henricum. M. D. IC. (1599). 12 hojs. + 255 fols. 15 cm.*

Traducción de *Reloj de Príncipes ...*, por Aegidius Albertinus.

Es la primera traducción alemana de esta obra. Para más detalles, véase la reproducción fotográfica de la portada en nuestro artículo (*Cuadernos bibliográficos*, vol. 31. Madrid:

¹ Vid. Adam Schneider, *op. cit.*, pág. 156.

C. S. I. C., 1974, no. 17) del ejemplar de la Universidad de Illinois. Nuestro ejemplar se diferencia por el citado de Schweitzer (pág. 332, A, no. 2) por no tener al pie de la portada las palabras *Jm Jar.*

Signaturas: (:)⁸,):(⁴, A-Z⁸, Aa⁸ - Ji⁶

Colofón: «Gedruckt zu München durch Nicolaum Henricum, im Jar. M. D. IC.»

Cit.: Laurenti-Porqueras, no. 17; Palau, VI, no. 110193; Schweitzer, A, no. 2 que cita también una 2a y 3a partes que no se encuentran en Urbana.

En: IU, BSM, CtY, IEN

6

—: Cortegiano: *Das ist: Der rechte wolgezierte Hofmann | darin viel schöner Regel vnd Anweisungen | wie sich ein jeder Adelicher Hofmann | Rath | vnd Diener gegen seinem Herrn | vnd desselben Hofgesind | in allen seinem Thun vnd Wesen | fleissig | getrew | verschwiegen | Mannhafft | Sittsam | vnd Ehrsam verhalten solle | damit er nicht allein seines Herrn Genad erlangen vnd behalten: Sondern auch mit allen anderen seinen Hofes Genossen | freundlich | vnd vnverweisslich leben möge | Erstlichen in Hispanischer Sprach Durch: Herrn Antonium De Guevara beschrieben. Jetzund aber allen Hofleuten | vnd denen so sich der Welt gebrauchen vnd zu einem tugendthafften | Erbar Leben vnd Wandel | Lust vnd Neigung haben nütz | vnd dienlich zu lesen in Deutsche Sprach versetzt | Durch Aegidium Albertinum, Fürstl. Durch. in Bayern Hofraths Secretarium. Bey Henning Grossen dem Jügern Buchhändlern zu Leipzig | zu finden. Gedruckt im Jahr 1619. 7 hojs. + 373 (i. e. 374) fols. + 1 hoj. 16 cm.*

Signaturas:):(⁸ (muchas irregularidades) A-Z⁸, Aa⁴

Se trata de la traducción de *Aviso de privados*. Va encuadrada con otra traducción de Albertinus, a saber: *Zwey schoene Tractätlein*. Leipzig, 1619. (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*).

Cit.: Laurenti y Porqueras, no. 18. Schweitzer, B, no. 9. No la citan Palau ni Schneider.

En: IU, BSM, CtY, WHAB

7

—: *Zwey schöne Tractätlein | deren das eine. De Molestiis Aulae et Ruris Laude, Darinnen die müheseligkeit des Hofes vñ gluckseligkeit des Landlebens angezeigt | vnd mit denckwürdigen Exempeln erwiesen wird | Wie viel herrlicher | nützlicher | sicherer | vnd erspriesslicher das Privatleben vor dem Hofleben sey | vnd was für gefährlichkeiten dieses vor jenem habe. Anfangs durch Herrn Antonium de Guevarra (sic) Bischofn zu Mondonedo | vnd Weyland Keyser Caroli 5 Historico | in Hispanischer Sprach beschrieben, Das Andere | De Convivijs & Computationibus Von Gastereyen vnd zutrincken | In welchem beschrieben werden | die antiquiteten, gebrauche | effect, vnd Wirckungen | der gastereyen | vnd des zutrinckens &c. Alles mit schönen lustigen Historien | vnd kurtzweiligen reden gezieret vnd eingeführet | Durch: Aegidium Albertinum Fürstl. Durchl. in Beyern Hofraths (sic) Secretarium verdeutzcht | vnd in Druck gegeben. Bey Henning Grossen dem Jüngern Buchhändlern in Leiptzig zu finden. / Vnd Gedruckt im Jahr 1619. 2 vols. en 1. 8 hojs. + 271 págs. + 192 págs. + 3 hojs. 16 cm.*

Va encuadrado su Cortegiano, como se ha descrito en la ficha no. 6. Este volumen lleva encuadrado también el tratado cuyo título acabamos de transcribir, ya anunciado en el título general, y del que no se indica autor.

Colofón: «Gedruckt zu Hall in Sachsen. Bey Peter Schmidt, jm Verlegung Henning Grossen, des Jungern Buchhändlern in Leiptzig anno M. DC. XIX.»

Trad. de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*.

Edición rarísima. No la citan ni Palau ni Schneider.

Cit.: Laurenti y Porqueras, no. 19; Schweitzer, C, no. 10.

En: IU, BSM, WHAB

8

—: [Anteportada grabada:] *Herrn Antonii de Guevara Bischoffen zu Mondonedo | Opera Politica Et Historica. Darinnen begriffen, 1. Güldene Sendschreiben | 2. Fürstliche Weckvhr vnd Lüstgarten | 3. Fürstliche Dischredt. 4. Höffsmüheseligkeit vnd Glückse: dess Landtsleben 5. Der wohlgezierte Hoffmann oder Hoffschül. Alle durch Aegidium Albertinum verteutsch in Dreytheill abetheilt*

Vnd zum Erstenmahl in truck gegeben, Erster theill. In verlegung Johann Gottfried Schönwettere Anno 1644.

[Vol. I:] *Antonii De Guevara, Barfüsser Ordens | Bischoffens zu Mondonedo, Keyser Caroli V. Hoffpredigers | Canonisten | Chronisten vnd Raths. Opera Omnia Historico-Politica. 1. Güldene Sendschreiben. 2. Fürstliche Weckvhr vnd Lüstgarten. 3. Missbrauch dess = Hoffes vñ Lob dess LandtsLeben 4. Der wolgezierte Hoffmann | oder Hoffschul 5. Von Gastereyen vnd Zutricken. In welchen viel schöne subtile Politische vñ Moralische Discursen | (sonderlich wie sich Fürsten vnd Herren im Regiment | wie dann auch ihm Ehestandt zuverhalten) auch artliche Historien | herrliche Antiquitäten, Gebräuch Effecten, vnd Würckungen des Gastereyen | wie dann auch die Mühseligkeit dess HoffLebens vñ Glückseligkeit dess LandsLeben | neben andern Exemplarischen Sachen | vnd vortrefflichen Geistlichen vnd Weltlichen Exempeln begriffen. In Drey Theil abgetheilt. Allen vnd jeglichen | hohen vnd niedern | Geistlichen vnd Weltlichen Standts Personen sehr kurtzweilig | annehmlich vnd nützlich zu lesen. Durch Herrn Aegidium Albertinum. Fürstl. Durchl. in Bayrn Hoffraths Secretarium, auss der Hispanischen in die Teutsche Sprach auff's fleisigste versetzt. An jetzo auff's new vbersehen: zu mehrerm Verstand vnd Nachrichtung von vnzahlbaren frembden vnd in gemeiner Sprach vnannemblichen Worten corrigirt | verbessert | vnd mit Marginalien, sampt einem vollkömlichen Register gemehret. [Dibuj] Gedruckt zu Franckfurt am Mayn | bey Matthaeo Kempffern / In Verlegung Johann Gottfried Schönwetter / ANNO XLIV. (sic) 1644. 7 hojs. + 750 págs. 25 cm.*

Signaturas:):(- (:)⁴, A-Z⁴, Aa-Zz⁴, Aaa-Zzz⁴, Bbbb-Zzzz⁴, Aaaaa-Ccccc⁴

[Vol. II:] *Herrn Antonii de Guevara Bischoffen zu Mondonedo Fürstlicher Lüstgardten | Weckvher vnd Dischredt | Ander theill. Durch Aegidium Albertinum Chür. Fürstl. Durchl. in Beyern Hoffraths Secretarium der Deusch. In verlegung | Johann Gottfried Schönwettere. Anno 1644. 388 págs. 25 cm.*

Signaturas: a-z⁴, aa-zz⁴, aaa-ccc²

[Vol. III:] *Drey schöne Tractätlein | deren Das Eine De Molestiis Aulae, & Ruris Laude. Das ist: Missbrauch dess Hofflebens. Das Ander: Der rechte wolgezierte Hoff-Mann | oder*

Hoff-Schul gennant. Das Dritte: De Conviviis & Comporationibus, von Gastereyen vnd Zutrinnen. Dritter Theyl. Durch Herrn Antonium De Guevara In Hispanischer Sprach beschrieben. Jetzund aber durch Aegidium Albertinum Fürstl. Durchl. in Bayern Hof-frahts Secretarium in Teutsche Spraach versetzt. [Escudo con el lema:] *Milita Bonam Militam MK.* Gedruckt zu Franckfurt bey Matthaeo Kampffern / In Verlegung Johann Gottfrid Schonwetter. Im Jahr M. DC. XLV. (1645). 207 págs. + 2 hojs. 25 cm.

Signaturas: A-Z⁴, Aa-Dd²

Trad. de Aegidius Albertinus.

El ejemplar de la Universidad de Illinois tiene adosadas unas hojas manuscritas que constituyen un índice de nombres. Rarísimo ejemplar. No la cita Palau ni Schneider.

Cit.: Laurenti y Porqueras, no. 20: Schweitzer, H, no. 1.
En: IU, BSM, CtY, CU, WHAB.

9

ZWO *kurtzweilige / lustige / vnd lächerliche Historien / die Erste von Lazarillo de Tormes / einem Spanier / was für Herkommens er gewesen / wo vnd was für abenthewrlische Possen er in seinen Herren Diensten getrieben / wie es jenen auch darbey / biss er geheyrat / ergangen. Auch wie er letzlichen mit etlichen Deutschen in Kundschaft gerahten vnd was sich nach Absheid derselben mit ihne ereignet vnd zugetragen. Auss Spanischer Sprach ins Teutsche gantz trewlich transferirt. Die ander / von Isaac Winckelfelder / vnd Jobst von der Schneid / Wie es disen beyden Gesellen in der weitberühten Stadt Prag ergangen / was sie darselbst für win wundersetzame Bruderschaft angetroffen / vnd sich in dieselbe einverleiben lassen. Durch Niclas Vlenhart bescriben.* Gedruckt zu Augspurg / durch Andream Aperger / In Verlegung Niclas Hainrichs. M.DC.XVII (1617). 8 hojs.+389 págs. 17.5 cm.

El título en colores rojo y negro. Nuestro ejemplar va encuadernado con un cuento de Isaac Winckelfelder y Jobst von der Schneid, que es una libre adaptación de *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes.

Signaturas:)?(-)?(⁸, A-Z⁸, Aa-Bb⁴

Se trata de la primera traducción alemana publicada, del *Lazarillo de Tormes*, por Nicolas Ulenhart.

Cit.: Alewyn, pág. 203: Laurenti, no. 684: Palau, VII, no. 133518: Tiemann, pág. 143: Schneider, pág. 220.

En: IU, BUB, HUB, WHAb, WL, ZZ.

Vives, Juan Luis, 1492-1540. *Wannenher Ordnung menschlicher beywonung Erschaffung der speiss, anfang der Staett, allerley handthierüg, aussteylüg der güter, Ursprung der Mintz, wie die Metall in die welt kommen, Von Schül vnd lerneistern. Wie man sol güts thün mit radtschlag, fleiss, arbeit, vndersichtung, gelt. Das grosser Herr macht auff den vnderthonen fuget, Von warem Gemeinem nutz, Wie mann der Bertlerey weren, vnd der Armüt in Repub. bey zeit sol zu hilfe kummen. Von zucht armer leüt kinder. Von dem Meinen vnd Deinen, dadurch alle vnrüg in der welt entstadt. Das Christenthumb sey in wolthat. Und wie vil vn auff was weiss einem yeden seye güts züthün. Wie die Oberkeiten yeder statt vnd Pollicey dem verarmen yrer burger begegnen. Von Spitalen, Weysenheüsern, Von gemeinem almüsen gegen armen gefangnen im krieg, verbrenten, schiffbrüchigen, Zangkfrauen bey eren zubehalten, Christen von Türkē zu entledigen, Vom letsten willē der stifter, so mit soll geendert sunder gehalten werdē. Alles nutzlich zü lesen für frumme Oberheit und liebe Underthonen.* Johannes Ludovicus Vives. Im Jar M. D. XXXiiij [Strassburg] 1534. 1 hoj. + 3 fols. + 53 fols. sin numerar. + 2 fols.

Signaturas: A²-O².

Se trata de la trad. del *De Concordia et Discordia in Humano Genere*, traducida por C. Hedio. Contiene también un curioso comentario del mismo traductor sobre las casas de caridad de Estrasburgo.

Edición rarísima, la desconocen casi todos los bibliógrafos. Hay, sin embargo, una traducción de la misma obra de Basel de 1537. (vid. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1972, t. ccxii, pág. 1036).

Cit.: Graesse, VII, pág. 380: Palau, VII (Barcelona 1a. ed. 1926), pág. 216.

En: IU.

A. Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti

EL MITO EN «REDOBLE POR RANCAS»: SU FUNCIÓN SOCIAL.

La obra novelística del peruano Manuel Scorza continúa y completa la tradición de la 'novela indigenista', que fue producida por los países andinos, de mayoría de población india.

Enfocar la cultura india ha sido un proceso importante en la historia cultural de América Latina y ha correspondido a las corrientes ideológicas principales en distintos períodos¹. Así, antes de 1920 se enfatizaba la educación y se pretendía liberar al indio de sus supersticiones, en los años 30 se veía al indio como una fuerza política, más recientemente se ha intentado revalorizar las culturas indígenas y mostrar que había razones positivas en el rechazo indio de los cánones europeos.

Exponente del primer período es el boliviano Alcides Arguedas, con p. ej. *Raza de bronce* (1919) que termina con una rebelión india, pero cuyo enfoque es desde la Europa positivista e industrializada.

La siguiente generación cuenta con el ecuatoriano Jorge Icaza, que en *Huasipungo* (1934) y *Media vida deslumbrados* (1942) se acerca más a la mentalidad india y la considera una fuerza contra el imperialismo. Desde otra perspectiva, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría trata, como *Huasipungo*, de la expropiación de tierras comunales, pero la historia trata de describir la consciencia india y presenta la relación de la cultura india con el mundo natural. Alegría quiere mostrar una sociedad en transición, pero está consciente de que este cambio solo podrá venir desde afuera. El indio puede adquirir conciencia política sólo salien-

⁰ *Redoble por Rancas* (Barcelona, ed. Planeta, 1970), *Historia de Garabombo el invisible* (idem, 1972). *El jinete insomne* y *La tumba del Relámpago* serán publicados próximamente.

¹ La fuente principal de las ideas de la novela indigenista fue Mariátegui, cf. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

do de la comunidad: sólo cuando enfrenta la lucha de clases aprende a ver su situación históricamente y puede proyectar su futuro.

Arguedas, Icaza, Alegría ven al indio en un marco político y lo juzgan de acuerdo con su capacidad de cambio y progreso. Pero la mentalidad y la cultura indias fueron presentadas eficazmente sólo cuando fue abandonada la moda realista².

El escritor peruano José María Arguedas da una visión global del indio, mostrándolo desde adentro, por medio del mito y de la lengua, trasponiendo el quechua al castellano y uniendo el lirismo popular a la protesta social. *Los ríos profundos* (1958) busca una espiritualidad ausente en la novela indigenista.

Manuel Scorza, como J. M. Arguedas, supera la tradición de la novela indigenista, ve al indio desde dentro y muestra el mundo desde su punto de vista. Como Arguedas presenta el mundo mítico y comunitario del indio. La inclusión del elemento fantástico es fundamental para la superación del realismo rígido de la novela indigenista porque presenta al indio en su totalidad. Más allá de Arguedas — y con cuidadosa búsqueda formal — presenta la toma de conciencia del indio, muestra su decidida lucha por vivir y con ella su entrada en la historia.

Con la « Nueva Novela » latinoamericana acomunan a Scorza tres rasgos fundamentales: 1) El empeño por sacar a la luz la verdadera historia de su país, en contraposición a la historia oficial, de enfoque burgués y extranjerizante. Al rescatar la historia rescata también la óptica de su pueblo, y este nuevo contenido exige 2) la creación de un nuevo lenguaje y 3) una búsqueda formal. Lo específico de Scorza es el carácter de crónica histórica de su novelística. En el prólogo a *RR* él mismo se considera « cronista y testimonio ». Pero esta crónica histórica es presentada con carácter épico, en ella confluyen la historia, el mito y el elemento fantástico.

* * *

Redoble por Rancas narra un hecho histórico, el levantamiento de las comunidades indias del centro del Perú entre 1952 y 1960.

² Cf. Jean Franco, *Spanish American Literature since Independence*, Londra 1973, pp. 162-166.

La materia de la novela está encuadrada por las coordenadas del feudalismo por una parte, y del sistema de compañías multinacionales por la otra.

Ambos momentos históricos conforman el presente del Perú: a la estructura arcaica semifeudal — estática — se superpone una fachada capitalista-dinámica-contemporánea. A ambos se oponen las comunidades campesinas. La singularidad del levantamiento indio es que establece un nuevo método de lucha directa, superando la lucha secular de las comunidades por las vías legales de la justicia.

El tema del feudalismo está representado por el juez Montenegro y por su variante, don Migdonio de la Torre. A Montenegro se opone la rebelión de Héctor Chacón y su pueblo Yanahuanca: a don Migdonio se oponen Espíritu Félix y sus catorce sindicalistas.

El tema del avance de las compañías multinacionales está representado por uno de los más grandes productores mineros de América Latina, la « Cerro de Pasco Mining Company », que engulle tierras recintándolas con un cerco. Al cerco se oponen Fortunato y la comunidad de Rancas. Los temas, feudalismo y compañía multinacional, se presentan al lector en un riguroso alternarse, estableciendo así una estructura binaria³. El signo de la dominación feudal es el estancamiento. Esta dominación está representada por personajes ahistóricos, caracterizados por acciones que se repiten cíclicamente, como veremos, y que sumergen a sus pueblos en el sopor. El signo de la multinacional « Cerro de Pasco » es, al contrario, el dinamismo agresivo, que incorpora a sí todo el departamento y cuya meta es recintar un millón de hectáreas.

Mientras la dominación feudal pretende encauzar la acción de los personajes en su propio beneficio, sin tener relaciones con la multinacional, la « Cerro de Pasco » impide vivir a los pastores al quitarles sus pastos, y probablemente termine devorando a su « co-

³ Como ha demostrado por otras vías Cesare Acutis en *Il mito e la storia*: « Mentre nelle sue grandi linee R [la storia Rancas] è una sequenza di funzioni distribuzionali (ogni unità narrativa ha come correlato una unità dello stesso livello), vari capitoli di Y [la 'storia' Yanahuanca] che sono delle vere e proprie short stories in sé complete e senza agganci di carattere distribuzionale con la 'storia', vanno considerati indizi nei riguardi di questa ». En: « Nuovi Argomenti », n. 39, giugno 1974, p. 177.

lega» feudal. El contacto entre feudalismo y multinacional — dos etapas del mismo proceso de opresión — se realiza al nivel de la ley: ley y autoridades están siempre de su parte, «defendiéndolos» contra los comuneros. Hay otro nivel en el que se acomunan: ambos están interpretados por los comuneros en modo mítico.

Redoble por Rancas está narrado desde el punto de vista de la comunidad india. El análisis histórico de la dominación y de la rebelión está presentado en una dimensión mítica⁴. Pero la dimensión mítica adquiere en Scorza una nueva modalidad: revela una función política. *RR* muestra como la disposición mental del indio a convivir con el mito puede ser utilizada por la burguesía feudal y por el imperialismo como elemento que infunde respeto, que paraliza la función liberadora, en beneficio del status quo⁵. Pero esta disposición al mito puede ser empleada también como momento de encuentro auténtico con el propio mundo y de revalorización de sí. Concebido de este modo, lo mítico se convierte en elemento liberador. En *RR* percibo un cambio en la función del mito, del primero al segundo momento.

El presente trabajo intenta estudiar precisamente las etapas del proceso dialéctico de la función del mito en esta novela: su evolución de elemento de sojuzgamiento a elemento de liberación:

1. — Mitificación del poder y sus detentores.
2. — Desmitificación de ese poder al iniciar la lucha de los protagonistas, Héctor Chacón, Fortunato y Espíritu y sus comunidades.
3. — Mitificación de la lucha, de los protagonistas, de su mundo.

* * *

⁴ El elemento mítico en la literatura y el pensamiento latinoamericano ha sido abundantemente estudiado. Elijo como significativos: Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano* en *Tientos y diferencias* (Montevideo, ed. Arca, 1967); Cabrera y González del Valle, que ofrecen un estudio sobre el tema en *La nueva ficción hispanoamericana a través de M. A. Asturias y G. García Márquez*. (New York, Eliseo Torres y Sons, 1972, p. 11-31).

⁵ La acción paralizadora del mito también está presentada por Icaza en *Media vida deslumbrados*.

1. — *Mitificación del poder y sus detentores*. — El feudalismo y la multinacional se presentan magnificados con todos los atributos de su poder. Esto condiciona una actitud de miedo en los comuneros. El poder, desde la perspectiva de miedo de los comuneros, confiere una dimensión mítica a su detentor, que se hace invulnerable. El engradecimiento y la consiguiente mitificación del personaje Montenegro están realizados en función de su rol, vestido y costumbres. El juez, árbitro parcial de la libertad de todo el pueblo, es presentado metonímicamente por los signos de su riqueza terrateniente: vestido negro, chaleco, leontina de oro, Longines auténtico. Sus mínimas acciones están descritas con lenta prolijidad. La figura de Montenegro se rodea cuidadosamente de un acto repetitivo y encantatorio que adquiere el valor de un ritual: el paseo preciso y siempre igual: «Como *todos* los atardeceres de los últimos *treinta años*, el traje descendió a la plaza para iniciar los *sesenta minutos* de su *imperturbable* paseo» (p. 13). «*Todos* los crepúsculos cumplía *veinte* vueltas *exactas*. *Todas* las tardes *repetía* los *doscientos cincuenta y seis* pasos» (p. 15). Para el ritual, de carácter cíclico, ahistórico, «a las *seis* la plaza se deshabita» (p. 15)⁶. Esta regularidad apunta a la inmovilidad del personaje. A ésta corresponde el estancamiento del pueblo, representado por el temor que tiene al administrador de la justicia. La relación del pueblo hacia Montenegro está emblemáticamente representada por la historia de una moneda. Al juez Montenegro se le cae un sol en la puerta de su casa y, aunque él no se da cuenta, el miedo que alguien robe la moneda permea todas las capas sociales, desde el alcalde y el director de escuela, que prescriben el respeto a la propiedad del juez so pena de ir a la cárcel, hasta los abigeos que no la tocan y los borrachos que la restituyen sonámbulos. Durante un año la vida de toda una provincia se condensa alrededor del sol del juez. El miedo hace ver al pueblo una pena colectiva.

La historia paralizante del sol, la precisión agobiante de Montenegro, el saber que se arriesga la cárcel por una nimiedad, expresan la inmovilidad y la dependencia de la sociedad de Yanahuanca. En varias ocasiones, por una bofetada que Montenegro da al Subprefecto, por una partida de póquer entre Montenegro y don Mig-

⁶ Los subrayados son míos.

donic, la jerarquía se paraliza y con ella la vida de Yanahuanca « Todos los trámites administrativos padecieron reumatismo ... Nadie se atrevió a volver a la Subprefectura. Falta de permiso la kermés de la escuela se postergó» (p. 35-6).

La causa de la inmovilidad es siempre el miedo. El miedo ante el poder⁷. El castigo del juez a las autoridades — una bofetada — y el perdón son públicos y tienen una forma ritual. Este mundo de formas huecas, anacrónicas y el miedo grotesco de los Notables resalta por el contraste con la miseria que lo rodea. Estilísticamente, los personajes al servicio del poder feudal, desde el juez, el Subprefecto, el alcalde y la directora de la escuela, hasta los caporales de la hacienda, son presentados con fórmulas que se repiten. Porque estos personajes no cambian. El « vestido negro » sigue siendo el mismo treinta años después. El centramiento de Montenegro en sí mismo es subrayado por su descripción en los cap. 1, 5, 9, 13 y 19, cerrados sobre su figura, sin enlaces en el desarrollo de la acción de la novela (exceptuando la historia de Héctor Chacón en el cap. 13) y cuya función es definir su identidad de poder.

Al capítulo oscuro del « vestido negro », del caer de la tarde, del miedo del pueblo, sigue un movimiento universal de pánico, « la universal huida de los animales » (p. 19). A la mitificación de Montenegro, en efecto, se añade la del Cerco de la Compañía Cerro de Pasco, aún más imponente porque está rodeada de un misterio espeso que todo Rancas no logra aclarar. Sus daños y dimensiones están fuera de lo humano, el Cerco es cósmico, nace de la muerte: « En una de las paredes del cementerio ... la noche parió al Cerco » (p. 76)⁸. Adquiere la consistencia de un monstruo: « Devoraba tierras, masticaba lagunas, comía cerros ... » (p. 91). Es incontenible, vence hasta la Naturaleza: « olvidando enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones ... los animales de noche desertaban de las penumbras y se precipitaban, llagados por la luz, a los desfiladeros » (p. 19).

El Cerco es algo tan absolutamente extraño que facilita la intro-

⁷ La acción paralizante del poder es una constante de la novela latinoamericana, p. ej. *El Señor Presidente*, *El Otoño del Patriarca*, *Recurso del método*.

⁸ Semejante a la aparición de Montenegro, unida al atardecer y al cementerio.

ducción del elemento fantástico. Lo fantástico surge con la irrupción de un sistema dentro de otro sistema con el cual no tiene ninguna relación. Establece la fractura entre un mundo y el otro. El miedo de Rancas ante el Cerco es el miedo ante el elemento incomprensible y aquí la novela nos lleva a un nivel donde todo puede suceder. Pero en este caso la liberación de la fantasía del pueblo es negativa porque corre por los cauces del miedo.

El Cerco, a pesar de su dinamismo devorador es también un elemento de encerramiento, se opone a la pampa abierta, recintándola, cierra las aguas, quiere clausurar el mundo.

La reacción ante la huida de los animales es de nuevo el miedo, pero esta vez un miedo ancestral, el de la culpabilidad, instigada por un catolicismo represivo: « ¡Castigo de Dios! [un Dios que] volvía su espalda desdeñosa » (p. 20). La insistencia en un « cielo hosco a la súplica » (p. 22) es un primer llamado al hombre: el hombre tiene que liberarse por sus propias fuerzas.

El miedo a Montenegro y el pánico ante el Cerco, motivo que introduce el libro, se revela como instrumento de dominio. El miedo es una constante en los pueblos sojuzgados, y Scorza lo subrayará también en su próximo libro: « Yo propongo una realidad donde el miedo ha detenido el tiempo y los ríos se detienen, los niños dejan de crecer »⁹.

La novela presenta la historia de un pueblo cuya vida está jalónada por el miedo¹⁰. En este primer estadio el mito ha sido construido por Montenegro y el Cerco, y muestra un carácter negativo: el miedo.

* * *

2. — *Desmitificación del poder*. — Desde el principio al miedo se opone una clara conciencia política y una voluntad de lucha, al estancamiento se opone una estructura móvil, a la mitificación se opone una decidida voluntad de desmitificación. Esta voluntad

⁹ M. Scorza, *Yo viajo del mito a la realidad*. Entrevista en: revista « Crisis » Buenos Aires, no. 12, abril 1974, p. 41.

¹⁰ « Ovejas que agonizaban con las cabezas volteadas hacia el miedo » (p. 20), « en el tiempo del susto », « durante el Gran Miedo » (p. 30), « ya se viene el día tremendo! ... pronto se escapan los muertos » (p. 111). Los hombres reciben el Cerco como una especie de Apocalipsis (v. p. 92).

desmitificadora emplea los siguientes métodos a) estructura móvil: b) desmitificación del adversario mediante la lucha de dos personajes, Héctor y Fortunato: c) humorismo e ironía.

2a. — Al estancamiento que produce la sociedad feudal-burguesa de Montenegro y al avance agresivo y sofocador del Cerco se opone una estructura móvil que representa el movimiento de una comunidad en el proceso de toma de conciencia¹¹. La lucha de Héctor y Fortunato rompe el alternarse martilleante de los dos temas del dominio. La lucha rompe el ritmo de los opresores y ocupa el espacio, crea un nuevo ritmo, fragmentario, que es paralelo y semejante al gradual conocimiento de la realidad por el pueblo. Este ritmo de ruptura a su vez enfatiza la lucha.

2b. — En el mismo capítulo de la mitificación del Cerco ya está entablada la lucha contra el mismo. El acto de luchar revela un grado de conciencia que destruye el aura del mito creado por el poderoso para infundir miedo. Así el nacimiento del Cerco está relatado paralelamente a la carrera de Fortunato, que recorre el libro como símbolo de lucha: es decir, la mitificación es presentada dialécticamente superada junto a la rebelión. Fortunato ve la situación de modo real y concreto, rechaza las explicaciones mitizantes del tipo «es castigo de Dios» y abate el mito del Cerco mostrándolo como cerco (con minúscula), como propiedad: «un cerco es un cerco, un cerco significa un dueño» (p. 77). Su sentido de la realidad muestra al pueblo que la única alternativa para vivir es luchar: «Aquí ya no se puede retroceder. Retroceder es tocar el cielo con el culo» (p. 169). La pelea de Fortunato, su coraje de enfrentar a la Cerro de Pasco, que «jugaba con un capital de quinientos millones de dólares, [mientras que] él poseía una treintena de ovejas, una cólera y dos puños» (165) es la mayor arma para desmitificar al Cerco y a la Cerro de Pasco, y hace crecer a Fortunato vertiginosamente.

¹¹ *Ciro* Alegría en *El mundo es ancho y ajeno* también muestra una sociedad en evolución a través de la toma de conciencia política del indio. Para Alegría, como para Scorza, esta toma de conciencia ocurre cuando los protagonistas indígenas salen de la comunidad, en Alegría para ser mineros o soldados, en Scorza para ir a la cárcel, como Fortunato y Héctor, o para hacer el servicio militar, como Espirito.

A la lucha de Fortunato contra el Cerco corresponde la lucha de Héctor Chacón y sus compañeros contra el feudal Montenegro. Su clara conciencia política desmitifica la figura del juez: «Mientras él viva, nadie sacará la cabeza del estiércol. En vano reclamamos nuestras tierras... las autoridades sólo son chulillos de los grandes» (p. 24). El proceso de desmitificación culmina con la carcajada liberatoria de Héctor. Al salir de la cárcel — escuela de maduración política — Héctor Chacón ingresa en la Plaza de Armas en el mismo momento en que Montenegro empieza su paseo, y fuma. Rompe así el dominio de la plaza, que Montenegro había tenido vacía a esa hora durante treinta años. Entrando en el sitio reservado, Héctor se iguala a Montenegro, pero éste aún no lo ve:

Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse: su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de buhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría (p. 73).

Esta risa destroza el mito de Montenegro y se yergue a sí misma en mito. Es también el programa de lucha: señala el resurgir del mundo indígena, su intimidad con la naturaleza, con animales y plantas (el Ladrón de Caballos habla con los caballos, Pis Pis es Señor de los Venenos), su conocimiento por las vías naturales del sueño, su alegría por la liberación espiritual y física. Como para Fortunato, para Héctor desmitificación y lucha coinciden. El proceso de desmitificación se completa cuando Pis Pis, un personaje que irónicamente vive de la superstición, anuncia «No es Dios, papaditos, es la 'Cerro de Pasco Corporation'!» (p. 111). Y el padre Chasán, que viene de la religión, destruye definitivamente cualquier trascendencia del Cerco: invitando a pelear, una de nuevo desmitificación, conciencia política y lucha: «El Cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos. No basta rezar, hay que pelear» (p. 113).

La rebelión de Héctor, Fortunato, Espirito y sus pueblos va más allá de la política, afirma la prioridad de la vida contra la muerte. Porque más allá de las consecuencias políticas de retraso, Montenegro y el Cerco representan esencialmente las fuerzas de la muerte. La Cerro esparce la muerte física: quita el sustento a todos los pueblos en más de medio millón de hectáreas, más de treinta mil

ovejas mueren de hambre, el humo de la fundición asesina los pájaros, «los peones se sumergían en los túneles: no volvían a emerger jamás. Centinelas armados los retenían en las húmedas bocaminas. Vivían y morían en las galerías» (p. 225). Montenegro causa la muerte civil de todos los habitantes de Yanahuanca y el Estribo.

2c. — El mensaje humano y político de *Redoble por Rancas* está realizado por el humor y la ironía con que presenta las injusticias. Una de las diferencias de *Redoble* (y también de *Historia de Garabombo, el Invisible*) respecto a la literatura de denuncia latinoamericana tradicional es que Scorza emplea un antídoto al sufrimiento: el humor. En Scorza el humor es un medio de autoafirmación y proviene de la libertad del espíritu. El novelista alterna lo trágico, la injusticia violenta con una versión ora humorística, ora irónica de los hechos. Tiene el sentido del ritmo, no abruma al lector, siempre deja el respiradero de lo diverso.

Según Freud el humor es «un sustituto de una emoción angustiada. El humor impide el surgir de una emoción angustiada — cólera, indignación compasión — sustituyéndose a ella»¹². Sentimos placer humorístico cuando se evita una emoción angustiada que suele acompañar una dada situación». La técnica del humor — sustitución de una emoción — es esencialmente la misma que la de la ironía: «representación por el contrario»¹³.

Es claro que la función del humor en *RR* no es principalmente divertir, sino se convierte en una forma de «captatio benevolentiae», asegura que el lector reciba el mensaje. Según la definición de Freud en el humor está presente — en forma suprimida — la emoción angustiada. Esta copresencia imprime mayor tensión y eficacia a la denuncia. El humor es ante todo un arma política, al reírse, el oprimido se libera del opresor: convierte al oprimido en juez del opresor.

La formidable carcajada de Rancas al soltar los cerdos en los mejores pastos de la compañía marca la victoria de los comuneros sobre el miedo y de hecho sobre la Compañía que tiene que aban-

¹² S. Freud, *Jokes and their relation to the Unconscious*. New York, Norton 1963, p. 228, 230. La traducción es mía.

¹³ *Ibid.*, p. 73.

donar los pastos infectados. La risa de Héctor tiene la función de grito de guerra. Otro aspecto del humorismo es la burla del autor de la reivindicación de objetividad de los historiadores oficiales al mostrar que discuten sobre los más nimios detalles de las acciones de los Notables, pero que están ausentes en los asuntos que atañen a los campesinos. La fórmula llena de ironía «Y aquí se confunden las versiones. Ciertos cronistas afirman que no bien el doctor oyó cantar ... Otros memorialistas discrepan que no golpeó la mesa, pero todos coinciden en la segunda frase» (p. 105), se repite con variantes (págs. 144, 229, 230, 259). Todas señalan sólo los aspectos más superficiales de un hecho de injusticia. Esto acusa a los historiadores oficiales de desposeer al indio de su historia, en cuanto ignoran los problemas indios y enfocan la lucha sólo desde el punto de vista burgués y personal del patrón.

El autor parodia con humor negro a los historiadores con el siguiente pseudocertificado de objetividad: «Al Comandante Guillermo Bodenaco se le nombra por igual Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor. ¿Dónde se domicilia la verdad? Los ordenancistas insisten en que 'el deber es el deber' ... Los adversarios sostienen que ... lo enloquecía la sangrecita ... los partidarios sacan papeles y papelotes ... el cronista resuelve denominar al Comandante Bodenaco, alternativamente, por sus dos sobrenombres. El método evitará reconcomios» (p. 263-4).

Mediante el humor el autor desenmascara los métodos de la justicia: Montenegro desea acusar a las autoridades indias de la muerte de su sicario 'Cortaorejas', «desgraciadamente no existían pruebas, pero para desfacer entuertos vivía la justicia»¹⁴ (p. 230).

¹⁴ El homenaje a Cervantes está esparcido por todo el libro: «Niña Consuelo es una Maritornes poco caritativa», el humorismo e ironía de ciertos títulos de capítulos (5, 13-16, 20, 22). La interrupción de algunos capítulos (4, 15, 16) en el punto de suspenso recuerda la técnica de fijar a Don Quijote y su contrincante vizcaíno con las espadas en alto al final del octavo capítulo para, después de esta interrupción, continuar el movimiento en el siguiente capítulo (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primera parte, cap. 8-9). En *Historia de Garabombo el Invisible* el homenaje a Cervantes es aún más patente, sobre todo en los títulos de capítulos, p. ej. cap. 23, «Que ingeniosamente escindió el autor para darle mas sabrosura a esta no inventada historia» (p. 196). En otra ocasión los mismos personajes del libro opinan sobre su veracidad como en la segunda parte del *Quijote*: «Las malas lenguas, único archivo de la provincia,

Con absurdos e ingeniosos teologismos desfigura al muerto y conforta al hermano con trescientos soles, «es que el jugo del dinero fortalece más que él de fruta y aun que él de hígados» (p. 230-1).

El humor negro, es decir, el caso más crudo del humor, muestra un novedoso defecto de la vista que permite ver las manchas de una oveja a un kilómetro pero impide distinguir el Cerco a cien metros, afecta solo a los Notables y no es examinado porque «por desgracia la epidemia coincidió con un monumental campeonato de canasta». Los juegos de la burguesía paralizan al pueblo, p. ej. cuando el juez juega póquer por tres meses, pero el Cerco, que trae hambre a toda una población no interfiere minimamente, ni siquiera lo ven. En el caso de la epidemia de los Notables, «felizmente la enfermedad era leve y las actividades no se interrumpieron» (p. 221), solo se interrumpen las gestiones legales contra el Cerco. La ironía que permea el humorismo de las citas anteriores adquiere así la función de traer a la luz la verdad, de denunciar las complicidades y los delitos de la clase dominante.

La ironía en *RR* tiene varios aspectos pero su fin es siempre desencubrir la realidad. Scorza emplea la ironía como instrumento para desmitizar la burguesía. En una sociedad donde los mitos son contruidos por la clase poderosa para oprimir a los dominados, este tipo de ironía resulta un elemento de toma de conciencia, un arma política. La ironía distancia la emoción y deja lugar a la razón, al análisis.

La técnica que yo llamaría del «contrapunto irónico» se dirige al conocimiento en los cap. 11, 15, 19, 32. Conviene analizar esta técnica en el episodio de la rifa de los carneros de raza (cap. 13), en el que se analiza el término «fatalidad» y su correlativo «suerte»

discrepan. Doña Josefina ... decana de las viperinas, desembozadamente proclama la falsedad del presente capítulo. Eduviges ... jura que lo oyó de labios del matasanos. ¿Quién lo vió? Ciertos historiadores afirman que ... » (p. 229). Los personajes crean así un juego de tiempos: el tiempo del capítulo, el del juicio, posterior, el de la interpelación a nuevos testigos («¿Quién lo vió?»), el tiempo que los sincroniza a todos en la misma frase escrita. Y crean un juego de realidad y ficción: el personaje se erige en archivo, es a la vez personaje y autor de una crónica. Crónica dentro de la crónica, etc. El tipo de ironía es diferente en los dos autores. La «ironía romántica» de Cervantes adquiere en Scorza un fin social y político. P. ej. los apóstrofes irónicos obligan al lector a penetrar en una realidad social que la deformación histórica le vela.

del poderoso. En este episodio se usa la ironía en el aspecto de destrucción cómica de un potente, su ridiculización bajo la apariencia de seriedad y hasta de la admiración, que en realidad indica el contrario de lo que dice. Al no ser premiado en el primer número, Montenegro, dueño de diez boletos, inventa una irregularidad en el sorteo. La directora de la escuela y el alcalde, sus organizadores, «con inquebrantable decisión de impedir todo tráfico con la fé del pueblo honesto y sencillo», (p. 105) resuelven el problema airoosamente pidiéndole al juez sus boletos, que saldrán premiados. La técnica del *contrapunto irónico* consiste en que mientras ellos están tramando esta solución un «vals insistía en la fatalidad del pobre que alza los ojos hacia una mujer decente ... su imborrable pecado original: la pobreza» (p. 106). La función del vals es encubrir la realidad al pobre, desviar su atención de los subterfugios que se traman para dar la «suerte» al potente. Más aún, el texto de la canción desvía al pobre de su condición social y lo canaliza hacia el sentimiento de frustración de tipo amoroso, sentimental, que se origina en algo dado, que él no puede cambiar. El contraste entre la entrega de los boletos (el engaño) y el texto de la canción resalta la función alienante de ésta: el poderoso manipula la pobreza proponiendo una solución mágica: nombrarla y hacerla invulnerable a la acción: «fatalidad».

En este caso la ironía se vale del contrapunto con una canción y logra una triple finalidad: 1) Descubre al lector elementos de conocimiento y juicio encubiertos al pobre, objeto del engaño: con este grado de conocimiento el lector queda implicado en el proceso de la novela como juez. Es de notar que sólo el lector — y no el pobre — posee estos elementos. 2) Revela el mecanismo de un modo de pensar — el fatalismo — que condiciona la mentalidad popular a no actuar. 3) Desenmascara las técnicas de los que disfrazando el abuso de poder asignan su triunfo y su mismo poder a causas extranaturales o mágicas: porque cuando Montenegro va ganando su quinto carnero «A la gente se le caía la baba ante tan buena suerte» y mientras gana el décimo carnero, en contrapunto irónico «un tango ... proclamaba la inutilidad de la lucha contra el hado: contra el destino nadie la talla» (p. 108) La pesante intervención del juez en su propio beneficio muestra significativamente que es el tal hado. El autor revela el grado de manipulación de los textos de nuestras canciones para condicionar la mentalidad del

pobre a que su acción es inútil, que solo la «suerte», el «destino», —cuidadosa y ocultamente elaborados por los dominadores— determinan su vida. Así la ironía revela que el hado está formado por dos elementos, uno real: la pobreza, y otro mental: la fatalidad. La fatalidad resulta ser una alienación política que paraliza al pobre y le impide actuar por sí. Aprovecha la dimensión mágica del mundo indígena para desnaturalizarla y disminuirla. Pero contra ello triunfan la voluntad y la auténtica dimensión mágica del hombre indio, que en la novela, según intentaré mostrar, es un elemento dinámico que contribuye a la toma de conciencia y a la lucha.

«Sobre las misteriosas enfermedades que sufrieron los rebaños de Rancas» (p. 109) muestra la ironía de la alienación. La muerte de los animales es achacada por vías mentalmente tortuosas a «misteriosas enfermedades... imaginaron que era peste» (p. 109), o según Teodoro Santiago a «castigo de Dios», nunca directamente al hambre. Formalmente, la figura de Teodoro tiene la función de dar ritmo a la escena. Al interrumpir con el concepto de culpa y al hacer responsable directamente al pecador y a Dios de los males sociales, trasloca la causa del nivel real —hambre a causa del Cerco— a un nivel metafísico en el que el hombre no puede influir. Teodoro muestra un catolicismo que es un elemento de opresión, el cual, basado en el miedo y no en el amor, contribuye al fatalismo y a la parálisis de acción. La ironía se convierte en un elemento de conocimiento: como último recurso al desalojo los hombres y mujeres de Rancas cantan el himno «Somos libres, seámoslo siempre», (p. 289) pero el alférez los trae a la realidad, el himno no vale para ellos: «¿Por qué cantan el himno, imbéciles?» Solo ante la muerte del marido, que intentaba la vía legal, la mujer del Personero¹⁵ grita: «Bandera es mentira, himno es mentira» (p. 289). Reconocen que la Patria y la Historia no son suyas.

En este sentido la ironía de Scorza se acerca mucho al espíritu de la ironía socrática, porque su fin es desencubrir dialécticamente

¹⁵ La figura del Personero es muy importante: «Es el delegado de las comunidades indias ante las autoridades. El origen de esta función se debe a una ley que prohibía que el indio presentara su caso individualmente a las autoridades porque era considerado un menor de edad». (De: *Entrevista a Manuel Scorza*, de Ada Teja; «Il Ponte», n. 9, 1976). Esta institución jurídica muestra la extensión e intensidad del intento de aniquilar al indio como persona.

la realidad. Este conocimiento a través del proceso dialéctico llega a eliminar las máscaras del poder y la ideología. La ironía en Scorza revela además que su actitud ante la realidad es de tipo moral y se expresa como indignación civil.

El proceso de desmitizar al adversario ha atacado la servidumbre del pueblo a la ideología de la clase dominante. Por otra parte, el resultado de toda la actividad legalista de *Redoble por Rancas* ha sido nulo, es más, ha mostrado a sus sostenedores que la dominación burguesa no se reforma, y de hecho Héctor propone que hay que destruirla. Scorza muestra sus ridículas contradicciones haciendo custodio de la ley a un juez como Montenegro. Reírse del enemigo fue la primera etapa para la liberación, creer en sí mismo y actuar será la segunda. Héctor se propone vencer el mito de la fatalidad y él de la libertad y protección del indio por los terratenientes a través de la acción: «Cuando yo entré en la cárcel nuestras tierras eran el doble. En cinco años Huarautambo [la hacienda de Montenegro], se las ha tragado» (p. 24) «Voy a matar a Montenegro... Para tener pastos ese debe terminar», y la acción de Héctor se reviste de un ritual: «Mataré su cara, mataré su cuerpo, mataré sus manos, mataré su sombra, mataré su voz» (p. 54). Los cinco golpes de «mataré» quedan enfatizados por el riguroso orden alfabético de la enumeración de los miembros y por la aliteración de k, m, s.

2d. — Es éste el momento en que el indio de América empieza a entrar definitivamente en su propia historia, para conquistar sus derechos. Esta empresa, de alcance de epopeya, es presentada en una dimensión mítica. Para medir en su exacta importancia la entrada del indio a su historia y apreciar lo adecuado de la mitificación de su lucha conviene hacer una recapitulación histórica.

Para hablar del Perú, Scorza examina el trauma de la Conquista. La Conquista desposee al indio de su identidad humana y ocupa su historia. Esta ocupación continúa aun después de la Independencia¹⁶. Scorza muestra el desarrollo del hombre indio desde la alienación hasta el conocimiento de su estado. Muestra su exigencia de ser, que viene de la toma de conciencia, y su lucha. El indio comienza a recuperar su grandeza de hombre y la de su mundo real, que es también mágico.

¹⁶ M. Scorza, *Conferencia* en el Teatro de Bari, primavera 1974.

El protagonista de esta lucha no es un héroe individual, sino colectivo: la comunidad de Rancas, Yanacocha y las «aldeas solo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron» (p. 9). La comunidad es representada principalmente por dos personajes individuales, Héctor y Fortunato, pero también por el Personero y por todos los comuneros mencionados y anónimos que los rodean. El fin de esta lucha es afirmar su existencia personal y colectiva, social.

A la vez que hace la historia de la lucha 1950-1962, Scorza muestra que la humanidad del indio, traumatizada por la Conquista, es constantemente violada por su heredera, la clase criolla. Esta acusación la documenta la historia: «Durante el segundo gobierno de ... Manuel Prado [17], el Comandante Bodenaco participó en decenas de 'desalojos'. Gracias a su valerosa labor en ese sexenio se enfriaron mas cadáveres que en nuestras épicas batallas (la mitad de los muertos de la batalla de Junín y el doble de los héroes de la batalla del Dos de Mayo ...)» (p. 263-4). Las armas que el pueblo compró para defender «la patria» contra el extranjero son usadas ahora contra el pueblo por el ejército para defender intereses extranjeros: «Salieron los ranqueños ... decididos a pelear, pero los vagones [18] vomitaron guardias republicanas y cien hombres de la Compañía. Protegidos por los viejos máuseres 1909, adquiridos por pública colecta para recuperar ... las provincias cautivas de Tacna y Arica»¹⁹ (p. 251).

La Historia muestra que no solo se mata al indio, sino se le elimina socialmente: «Hacia cuarenta años el ... Mayor Karaman-

¹⁷ 1956-1962, precisamente el período que trata el libro. Es el momento de las luchas más agudas contra las compañías mineras extranjeras.

¹⁸ El tema del tren, esperado como elemento de progreso, pero que al contrario trae la muerte, es común con *Cien Años de Soledad*, donde un tren de flores sirve para transportar tres mil obreros muertos. Casi queriendo decir que el «progreso» traído de afuera tiene un precio humano y político, y quien lo paga son obreros y comuneros.

¹⁹ Peridas en la desastrosa guerra del Pacífico entre Perú, Bolivia y Chile. (1879-83). Esta es la primera guerra en que los capitalistas europeos (y en menor medida norteamericanos) toman partido a favor de Chile y contra la alianza del Perú y Bolivia. En 1929, después de medio siglo de dificultar las relaciones interamericanas, con la mediación de los EUA, Tacna fue al Perú y Arica a Chile.

duka viajó a masacrar a los obreros de Huacho que reclamaban la jornada de ocho horas» (p. 206).

El recuento de las once guerras oficiales del Perú está marcado por el contrapunto con la historia presente y su drama: la carrera de Fortunato para avisar a su pueblo y la lentitud de Guillermo el Carnicero que planea la masacre. Debajo de las pantomimas de las guerras oficiales sigue la única guerra verdadera que ha durado siempre: la guerra contra el indio y su lucha por afirmar su humanidad. De once,

«ocho guerras perdidas con el extranjero, pero en cambio, cuantas guerras ganadas contra los propios peruanos. La no declarada guerra contra el indio Atusparia la ganamos: mil muertos. No figuran en los textos. Constan, en cambio, los sesenta muertos en el conflicto de 1866 con España. El 3º de Infantería ganó solito, en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos... En 1924 el Capitán Salazar encerró y quemó vivos a trescientos habitantes de Chaulán» (p. 270).

La amarga ironía del contrapunto histórico entre guerras «perdidas» y guerras «ganadas» revela también que en la misma pampa donde Guillermo el Carnicero prepara la hecatombe, 140 años antes Simón Bolívar libró la batalla de Junín. Bolívar representa la liberación que pudo haber sido, Guillermo el Carnicero y sus mandantes el regreso a la barbarie. A la guerra de Independencia de España se contraponen especularmente la guerra contra los indios: a los conquistadores, las multinacionales del imperialismo extranjero y la alta burguesía criolla.

La ironía se convierte en humor negro: «Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería!» (p. 293). La relación de Bolívar con los ranqueños y la contraposición entre república y libertad del indio peruano convierten a Rancas en símbolo de lo que el Perú pudo haber sido y no fue, de la Historia de la injusticia y el genocidio en el Perú republicano. Pero Rancas es también símbolo del despertar, de la toma de conciencia del indio de sí y de su situación:

«Nosotros no podemos desalojar ... mi alférez. Nosotros somos de aquí ... Es la Cerro de Pasco quien nos invade ... Ustedes no saben los que es ganarse la vida ... No para abusar. Para protegernos el Gobierno les paga, señores. Nosotros no faltamos a nadie. Ni siquiera faltamos al

uniforme. Señaló el color caqui: 'Ese no es el uniforme de la patria'. Se agarró la chaqueta: 'Estas hilachas son el verdadero uniforme, estos trapos'...» (p. 236-7).

La importancia de Bolívar aumenta con el despertar de Rancas, como muestra su evolución en la obra: en el cuarto capítulo aparecía un Bolívar aburrido, comercializado:

«Todos los años, en el aniversario de la República del Perú, por las armas fundada en esa pampa, los alumnos del colegio... organizan excursiones. Son días esperados por los comerciantes... agotan las existencias de galletas de soda... Por la tarde, los profesores les recitan la proclama grabada en letras de bronce sobre la verdosa pared de la Municipalidad: la arenga que el Libertador Bolívar pronunció, en esa plaza, poco antes de la batalla de Junín, el 2 de agosto de 1824. Parvadas de jovencitos pálidos y mal vestidos escuchan la proclama, aburridos, y luego se marchan» (p. 31).

Este Bolívar que los profesores de historia anquilosan para los niños es el que corresponde al estancamiento social de «Rancas se acurruca en su soledad hasta el próximo año. En Rancas nunca sucedió nada» (p. 31). Quien le devuelve la vida a Bolívar es Rancas con su lucha. Precisamente en la pampa de Junín se cierra el círculo de la carrera de Fortunato, que inicia la novela. Orígen y fin, victoria de Bolívar y hecatombe de Rancas coinciden en un *δυνατός*.

La carrera de Fortunato muestra el camino hecho por el indio desde la cárcel — violencia sufrida, enajenación, pero también maduración política — hasta la lucha y la muerte. Esta carrera jalona la novela en su indagar histórico de los hechos que llevaron a la hecatombe de Rancas, como para indicar que el presente no ha cambiado la situación que determinó la lucha por la independencia. La referencia a Bolívar otorga prestigio a la lucha de Rancas, es una base para la fundación de la nueva grandeza, crea un nuevo valor mítico.

Al restituir al indio su historia, al rescatar su lucha, Scorza comienza a superar el trauma originado en el debate de la Conquista sobre si el indio era hombre o no. El terror ancestral de «no ser» permea *Redoble por Rancas*. De hecho el hombre indio corre el riesgo que las mal llamadas fuerzas de la civilización lo hagan «regresar» a no ser humano. La tesis de la novela es que

sólo la lucha devuelve al indio su identidad humana. La alternativa es retroceder siempre más ante el miedo.

Este terror a «no ser» está condicionado por la Historia: «No se atrevían. Hacía cientos de años que perdían todas las guerras, hacía siglos que retrocedían» (p. 173). La alienación es tal que aún el valiente Fortunato, después de su protesta, retrocede ante el uniforme del Prefecto, se empequeñece y el prejuicio de ambos se reaviva: «Ya sé que es delito mostrar el abuso -dijo el viejo ansioso de beber su milenaria copa de humillación. La respuesta del Prefecto es: «Nunca he conocido un indio recto. Ustedes sólo saben quejarse: mienten, engañan, disimulan. Ustedes son el cáncer que está pudriendo al Perú» (p. 176-7). Todo es resuelto simbólicamente: la queja — las ovejas muertas — es recogida por el camión de la basura. La no existencia del indio es expresada por la metáfora del hombre 'invisible'. «Respetuosos, casi invisibles, penetraron en el despacho los comisionados de Rancas» (p. 209). Las últimas palabras de Fortunato antes de morir: «Nos consideran bestias. Ni nos hablan. Si nos quejamos, no nos ven» (p. 287). Pero esta invisibilidad será transformada dialécticamente en un arma, Garabombo, el Invisible, — con mayúscula — logrará reunir a todos los pueblos para luchar, precisamente gracias a su invisibilidad.

El recurso a la ley también resalta la invisibilidad, bajo otro aspecto. Cuando Héctor o Fortunato se quejan a la autoridad de daños del juez o del Cerco, éstas niegan la existencia del delito, que se hace así invisible²⁰. De este modo hay comunidades que siguen uicios por sus tierras, como la de Ambo, desde hace cincuenta años, y la de Ongoy, cuatrocientos. Hay un proceso gradual de toma de conciencia que la lucha no puede ser legal. En *Redoble por Rancas* la lucha legal y de protesta de Fortunato y del Personero Rivera contrasta con la lucha armada organizada por Héctor y sus compañeros. Estos saben que la protesta es inútil: «En el Perú los indios nunca vencen los juicios». Ellos son los únicos que rompen el miedo ancestral de no ser, se liberan mediante la ruptura

²⁰ Este procedimiento de negar la realidad, de hacerla irreal, inexistente, mediante una versión oficial que la achaca a la imaginación o a sueños, está documentado también en *Cien Años de Soledad* y *El Otoño del Patriarca* donde la muerte de tres mil obreros y la de miles de niños respectivamente, de lo que son responsables las autoridades, son negadas al país y a los parientes.

total con la autoridad. Fortunato y el Personero evolucionan hacia la liberación, pero temen porque aún están supeditados a las autoridades, solo ante la muerte tomarán conciencia que la lucha no puede ser legal ²¹.

* * *

3.I. — *Mitificación de la lucha*. — Esta recapitulación histórica muestra el terrible esfuerzo del indio para no sucumbir, y sitúa la mitificación de la lucha en una perspectiva más concreta. El ancestral terror de no ser será superado por la confianza del pueblo en su grandeza y su poder, minada por la Conquista y la República: « En los ojos renacía un coraje extinto » (p. 169).

En *Redoble por Rancas* se inicia un proceso que continuará en la siguiente novela de Scorza, *Historia de Garabombo, el Invisible*, donde hay la sustitución de un tipo de mito por otro: el mito del poderoso es sustituido por la mitificación de los hombres que luchan contra ellos para vivir. Este cambio de mito se debe al proceso histórico, la toma de conciencia conlleva el resurgir del mundo auténticamente mágico del indio. El nuevo mito concierne dos aspectos principalmente: a) la posibilidad de lucha, antes insospechada, y b) el conocimiento mágico del mundo indígena, cercano a la naturaleza.

Examinemos de cerca la magnificación de los personajes que luchan. La grandeza de Montenegro es abatida no sólo a nivel mítico con la carcajada de Héctor, sino concretamente: mientras él, con la actitud básica de la burguesía, piensa que su poder es ilimitado y eterno, « en la confianza de disponer aún de millares de horas para escoger entre millares de duraznos » (p. 170), Héctor viene a matarlo en un caballo que significativamente se llama Triunfante, sustituyendo al de Montenegro de veinte años atrás. El reloj, signo del poder en el primer capítulo, ahora señala que el tiempo ha cambiado, no está detenido como quiere la confianza de Montenegro, sino fluye hacia el fin de su poderío: « miró las manecillas

²¹ Este desenlace resulta en la « conversión » de los personajes Fortunato, el Personero por, como dice Lucien Goldmann, « la toma de conciencia del carácter provisorio o problemático de su búsqueda anterior », en este caso, la legalidad. Cf. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. (Paris 1964, p. 159).

del Longines. Eran las once y cuarenta y dos minutos de la última mañana de su vida » (p. 179). Esta muerte civil no solo rompe el mito de Montenegro, sino lo invierte, es ahora el juez quien tiene miedo ante Héctor, palidece ante su nombre, se esconde, cambia:

« El doctor se condolía de las desgracias del género humano ... su mano de piedra se ablandaba, comprendía la necesidad, perdonaba los errores » (p. 274). Vive « vigilado por los fusiles de la ... Guardia Civil y la desconfianza de cuatrocientos compadres ... ¿Podrían vencerlos cinco hombres? Eran cinco varones contra setecientos armados, pero eran cinco machos especiales » (p. 245).

Los cinco hombres que luchan contra Montenegro emergen de una estructura de cuento: ante la tarea de matar al monstruo, cada uno posee un don. Héctor ve igual de día que de noche, el Abigeo está investido de los poderes del sueño, el Ladrón de Caballos habla con los animales y organiza una sublevación de caballos, Pis Pis es señor de los venenos, el Flaco tiene una puntería fatal. Pero estos cinco personajes míticos son históricos y concretos. P. ej. el Ladrón de Caballos, personaje fabuloso por sus dotes, es concreto; su particularidad está tratada naturalmente, tiene defectos y está impregnado de humorismo. El Abigeo sueña su propia muerte, pero no lo entiende: « no distinguía las palabras moduladas en sus sueños por los Viejos. El Viejo del Agua, el Viejo del Fuego y el Viejo del Viento masticaban frases de lana ... Quiso purificarse, ayunó varios días y hasta se privó de visitar a sus mujeres » (p. 103). El mismo lenguaje de cuento rodea a Fortunato:

Había una vez un viejo terco como una mula ... No quería comprender que la Cerro de Pasco Corporation jugaba con un capital de quinientos millones de dólares. El poseía una treintena de ovejas, una cólera y dos puños. Y había un jefe de ronda llamado Egoavil, un jayán de casi dos metros, bruta mirada y ojos atravesados que ganaba miles de soles ... aplastando corderos » (p. 165).

La fórmula « había una vez », lo desproporcionado de la empresa, el aspecto desmesurado del jayán y el inmenso coraje de Fortunato lo remontan a un nivel de héroe mítico. La matanza de las ovejas y el reclamo de Fortunato continúan la mitificación del héroe, al Personero le recuerda a Jesucristo con la oveja sobre el hombro. Egoavil, el jayán adversario, también lo mitifica al identificarlo en sueños con Jesucristo.

Pero la mitificación no nos lo aleja, sino retiene el dato concreto, retiene su humanidad, con su lucha y su humorismo: Cristo se convierte en Fortunato, con los signos de su pobreza, « El crucificado vestía los mismos pantalones sebosos y la deshilachada camisa del viejo, en lugar de la corona de espinas, lucía su sombrero roto... El Señor de Rancas... de tiempo en tiempo descolgaba un brazo y se llevaba a la boca una botella de aguardiente » (p. 140). La carrera de Fortunato coincide al final con la lucha de Bolívar, figura prometedora de liberación, lo que culmina la mitificación de Fortunato ²².

Aun la mobilización de cerdos adquiere valor de sacrificio, los animales abaten el mito del Cerco al lograr infectar los mejores pastos: « Al día siguiente, la 'Cerro de Pasco' abandonó mil cuatrocientas hectáreas » (p. 19).

La tendencia a la mitificación del indio en el sentido de exaltar su grandeza y dotes continuará y sera más profundizada en *Historia de Garabombo, el Invisible*. Las injusticias serán empleadas dialécticamente como elementos de grandeza. « Entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. Antiguo, majestuoso, interminable, Garabombo avanzó hacia la Guardia de Asalto » (p. 11).

Ada María Teja

²² Coinciden también en el nivel formal: « la víspera de la batalla de Junín... Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas » (p. 265). El día de la masacre de Rancas, Fortunato, « el viejo divisó los tejados de Rancas » (p. 283). La importancia de la referencia está resaltada por su posición al principio del último capítulo.

LE TEORIE ESTETICHE DI CORNEILLE

Alcuni problemi sulla funzione e la validità di Corneille teorico rimangono insoluti anche dopo gli ultimi interventi critici che, analizzando fino alle 'frange' la sua scrittura, rimangono purtuttavia isolati ¹. Infatti non si può negare che esiste un sottofondo pregiudizievole nei riguardi degli scritti critici di Corneille ² sol perché essi non vengono giudicati degni del suo genio ³. Allo stato attuale della critica lo studioso che voglia esaminare i problemi estetici corneliani sarà interessato a centrare la disamina sull'insieme degli scritti teorici ⁴, nell'ambito dei quali due problemi si individuano come fondamentali: chiarire se le posizioni di Corneille sono state statiche o dinamiche all'interno dell'ossequio ad Aristotele e, secondariamente, se i vincoli o l'indipendenza di Corneille devono individuarsi entro i limiti in cui egli ha capito Aristotele o se invece quest'ultimo è per lui solo un pretesto formale e contingente ⁵. Pertanto ci distinguiamo

¹ Uno studio sulle *épîtres dédicatoires* si è rivelato ricco di spunti interessanti (cfr. Leiner, *Corneille auteur de lettres*, in *Studi Francesi*, 1965, p. 434). Tuttavia una visione organica della problematica su Corneille teorico rimane sempre quella di Marie-Odile Sweetser, *Les conceptions dramatiques de Corneille*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962. Ad essa ci riferiamo particolarmente per quanto riguarda la datazione delle opere teoriche di Corneille (p. 17).

² Cfr. R. Mantero, *Corneille critique*, Paris, Buchet/Chastel, 1964, p. 10.

³ Rimane giustificato un atteggiamento di tal genere in una antologia a così larga diffusione quale quella edita da Bordas (cfr. A. Lagarde et L. Michard, *XVIIe siècle*, Paris, 1960, p. 106).

⁴ L'affermazione del Brasillac (cfr. il suo *Corneille*, Paris, Fayard, 1949, p. 376) « A travers les trois discours et leurs hésitations, il compose ainsi l'image la plus hautaine de l'art qu'on se soit jamais formée avant Mallarmé et Valéry (...) » ci sembra valida se presa come punto di partenza per allargare il discorso, dalle tre opere considerate, a tutto l'arco critico di Corneille.

⁵ Rocco Montano (cfr. *Metaphysical and verbal arguzia and the essence of the Baroque*, in *Colloquia Germanica*, 1967, I, pp. 49-65) precisa: « Corneille did not understand the problem of catharsis (...) ».

volutamente dall'atteggiamento di chi mantiene una continua alternanza tra il piano drammatico e quello teorico all'interno della produzione corneliana, per prendere in esame solo gli scritti critici ⁶.

I) *La ricerca di un compromesso con Aristotele.*

a) Nei *Discours*

Non allargheremo il nostro studio a una verifica delle teorie drammatiche con le espressioni critiche che di volta in volta Corneille mette in bocca ai suoi personaggi, perché ciò ci porterebbe a un tipo di analisi psicologica che esula dal campo della nostra indagine ⁷. Preferiamo piuttosto sottolineare all'inizio che proprio Corneille, con la sua famosa osservazione « les grands sujets (...) doivent toujours aller au-delà du vraisemblable » ⁸, ha provocato la scintilla di quella grossa polemica che si continua tuttora per stabilire se la *vraisemblance* è per lui un punto di arrivo, o una tappa intermedia da superare per raggiungere il *merveilleux*. Questa distanza presa da Corneille nei riguardi dell'imitazione aristotelica rispecchia la sua diversa situazione di tragediografo che cerca la natura vera di una produzione già collaudata dal successo (dopo che quel successo è entrato in crisi) agli antipodi del filosofo greco che non era stato egli stesso drammaturgo, non solo, ma che aveva criticato Eschilo e Sofocle da posizioni astoriche e che infine riceveva l'ossequio dei francesi i quali ne mutuavano le teorie di seconda mano attraverso la mediazione degli italiani e, primo fra tutti, dello Scaligero.

Nel I Discorso Corneille discute punto per punto le teorie aristoteliche: la forma stessa del discorso gli permette un'articolazione del materiale trattato e quindi una maggiore padronanza della materia. Egli è d'accordo con lo Stagirita per quanto riguarda il *vrai-*

⁶ Opposto è invece l'atteggiamento della Roussat-Mignod in *Les dernières œuvres, méconnues ou ignorées de Corneille*, inserito nel numero speciale di *Europe* dedicato a Corneille, n. 540-541, 1974, p. 162-174.

⁷ È questo invece l'impianto dell'articolo di A. D. Sellstrom, *Signatures de Corneille dans son théâtre*, in *Paths to Freedom, Studies in French classicism in honor of E. B. O. Borgerhoff*, ed. Ronald W. Tobin & J. D. Erichson, « *L'ésprit créateur* », vol. XI, n. 2, 1971, pp. 34-45.

⁸ Cfr. *Corneille critique*, cit. p. 168.

semblable e il *nécessaire*, due motivi sui quali anche gli interpreti aristotelici si erano trovati sostanzialmente dello stesso avviso, tanto che essi « répètent les mêmes paroles, qui leur semblent si claires et si intelligibles qu'aucun d'eux n'a daigné nous dire, non plus que lui, ce que c'est que ce vraisemblable et ce nécessaire » ⁹. Ma l'incertezza e la confusione si ripresentano nella definizione e funzione degli episodi. Aristotele e Orazio ne hanno scritto « assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes » ¹⁰, tanto è vero che, più oltre, Corneille interviene di nuovo a chiarire come « l'épisode, selon Aristote, en cet endroit, sont nos trois actes du milieu; mais comme il applique ce nom ailleurs aux actions qui sont hors de la principale, et qui lui servent d'un ornement dont elle se pourrait passer, je dirai que bien que ces trois actes s'appellent épisode, ce n'est pas à dire qu'ils ne soient composés que d'épisodes » ¹¹. Più particolarmente, nella stessa precisazione delle condizioni essenziali preesistenti all'argomento da trattare, Aristotele, nell'ottica corneliana, definisce la commedia « une imitation de personnes basses et fourbes » mentre la poesia drammatica sarebbe « une imitation des actions »; Corneille precisa allora « et il s'arrête ici à la condition des personnes sans dire quelles doivent être ces actions » ¹². Siamo ben lungi dall'ammirato condizionamento al mondo critico aristotelico; Corneille discute ancora lo stesso concetto di imitazione degli antichi in questi termini: « Nous ne devons pas nous attacher si servilement à leur imitation, que nous n'osions essayer quelque chose de nous-mêmes, quand cela ne renverse point les règles de l'art » ¹³.

Quindi Corneille esamina le quattro condizioni delle *mœurs* da rappresentare, secondo Aristotele, e i loro caratteri, che egli così enuncia: « qu'elles soient bonnes, convenables, semblables et égales » ¹⁴. Secondo Corneille questi termini sono stati spiegati così male da Aristotele da lasciare nel lettore dubbi insanabili, infatti Corneille non riesce a spiegarsi come sia possibile confondere *bonnes* con *vertueuses*, assorbendo il secondo concetto nel primo.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem* p. 169.

¹¹ *Ibidem* p. 196.

¹² *Ibidem* p. 175.

¹³ *Ibidem* p. 177.

¹⁴ *Ibidem* p. 183.

Più particolarmente, per quanto riguarda il prologo del teatro greco, corrispondente al I atto della tragedia francese, Corneille si sente ancora sollecitato a intervenire là dove l'informazione aristotelica è lacunosa: « je réduis ce prologue à notre premier acte, suivant l'intention d'Aristote, et pour suppléer en quelque façon à ce qu'il ne nous a pas dit, ou que les années nous ont dérobé de son livre, je dirai qu'il doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver (...)»¹⁵.

Corneille ha ovviamente inteso fornire questi chiarimenti teorici in tutta onestà, seguendo Aristotele là dove era accettabile, ma criticandolo nelle incongruenze e soprattutto adattandolo alla 'sua' moda, in una perfetta libertà di intendimento. Che non meraviglia dunque che Corneille intenda ridiscutere tutto il 'sistema'.

Lo scopo della tragedia, lo si sa, è di *purger* le passioni attraverso la *pitié* e la *crainte*. Ora, mentre Aristotele si dilunga in precisazioni per quanto riguarda la prima parte, egli non dice nulla della seconda: « de toutes les conditions qu'il emploie en cette définition, c'est la seule qu'il n'éclaircit point »¹⁶. Da questo concetto prende origine tutto il secondo discorso corneliano sui mezzi di trattare la tragedia fino a giungere a una sostituzione dello stesso Aristotele per precisare il concetto di necessario: « il est temps que je hasarde une définition du nécessaire dont Aristote parle tante, et qui seul nous peut autoriser à changer l'histoire et à nous écarter de la vraisemblance »¹⁷.

La stessa unità d'azione che Corneille discute nel III Discorso sembra presentarsi come critica indiretta alle limitazioni aristoteliche. Basta rilevare non solo le affermazioni corneliane, ma il tono stesso con cui esse sono espresse: « je tiens donc, et je l'ai déjà dit, que l'unité d'action consiste, dans la comédie, en l'unité d'intrigue(...)»¹⁸; « en second lieu, ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre »¹⁹; « il n'y doit

¹⁵ *Ibidem* p. 191.

¹⁶ Cfr. *Deuxième discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, in *Corneille critique*, cit., p. 200.

¹⁷ *Ibidem*, p. 236.

¹⁸ Cfr. *Troisième discours des trois unités: d'action, de jour et de lieu*, in *Corneille critique*, cit., p. 240.

¹⁹ *Ibidem*.

avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme»²⁰, precisando ulteriormente; « quand je dis qu'il n'est pas besoin de rendre compte de ce que font les acteurs cependant qu'ils n'occupent point la scène, je n'entends pas dire qu'il ne soit quelque fois fort à propos de le rendre, mais seulement qu'on n'y est pas obligé (...)»²¹.

Già in *Héraclius* Corneille aveva fatto capire la necessità di superare lo stesso Aristotele. Quando questi insiste sull'idea di *vraisemblance*, condizione essenziale di credibilità, Corneille si offre di andare oltre: « J'irai plus outre; et quoique peut-être on voudra prendre cette proposition pour un paradoxe, je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. La preuve en est aisée par le même Aristote, qui ne veut pas qu'on en compose une d'un ennemi qui tue son ennemi, parce que, bien que cela soit fort vraisemblable, il n'excite dans l'âme des spectateurs ni pitié ni crainte, qui sont les deux passions de la tragédie »²².

Nella dedica *A Monsieur de Zuylichem* premessa al *Don Sanche* egli passa all'accusa palese, ad Aristotele, di non aver affrontato in termini definitivi gli effetti che la tragedia deve produrre: « Aristote en use autrement dans la définition qu'il fait de la tragédie, où il décrit les qualités que doit avoir celle-ci, et les effets qu'elle doit produire, sans parler aucunement de ceux-là »²³, mentre in *Nicomède* egli denuncerà una grave lacuna nella poetica aristotelica: « Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte »²⁴. Ecco dunque che la polemica e la contestazione ai principi aristotelici sfociano nei *Discours* dopo i tentativi inquieti e saltuari riscontrabili già precedentemente. Questi tentativi sono

²⁰ *Ibidem*, p. 240.

²¹ *Ibidem*, p. 241.

²² Cfr. *Au lecteur* di *Héraclius* in *Théâtre complet*, texte établi sur l'édition de 1682 avec les principales variantes, une introduction, des notices, des notes et un glossaire par Maurice Rat, Paris, Garnier, s. d., 3 voll.; vol. II, p. 460: i concetti già esposti in questo *avis* sono ripresi nei *Discours*: prova ne sia che esso è soppresso (analogamente alla *épître dédicatoire*) nelle edizioni posteriori al 1660 (Cfr. Corneille, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 824).

²³ Cfr. Corneille, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 607.

²⁴ *Ibidem*, p. 681.

significativi per datare un problema sempre presente all'attenzione del drammaturgo.

b) Negli *Examens*

Corneille appare continuamente dibattuto tra il bisogno di verosimiglianza e la sollecitazione all'*irrégulier*, costantemente attento — peraltro — al *nécessaire* ²⁵.

Seguiamo la sua ricerca. Già in *Horace* egli riconosce di aver inventato (« assez heureusement » d'altronde) il personaggio di Sabine, il quale « trouve sa vraisemblance aisée dans le rapport à l'histoire » ²⁶; in *Polyeucte*, egli ha cercato « de changer l'histoire en quelque chose, et d'y mêler des épisodes d'invention » ²⁷. D'altronde, anche se Théodore, secondo la versione fornita dalla storia, passa da un *péril* all'altro, ciò non costringe affatto la tragedia ad adeguarvisi (« L'histoire le porte ; mais la tragédie n'est pas obligée de représenter toute la vie de son héros ou de son héroïne, et doit ne s'attacher qu'à une action propre au théâtre ») ²⁸. *Héraclius* è presentata come « une hardie entreprise sur l'histoire » ²⁹ in cui « la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'histoire » ³⁰, cosicché il risultato è quello di avere « une pièce d'invention sous des noms véritables » ³¹ ma con il rischio di sentirsi muovere l'accusa di scarsa verosimiglianza. Questo spiega come, già nell'*Avertissement* di *Rodogune*, Corneille avesse timidamente premesso: « j'ai cru que pourvu que nous conservassions les effets de l'histoire, toutes les circonstances, ou, comme je viens de les nommer, les acheminements, étaient en notre pouvoir ; au moins je ne pense point avoir vu de règle qui restreigne cette liberté que j'ai prise » ³² e, più oltre, « J'ai déguisé quelque chose de la vérité historique » ³³. A distanza di tem-

²⁵ Cfr. *Premier discours* in *Corneille critique cit.*, p. 198.

²⁶ Cfr. Corneille, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 661.

²⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 8.

²⁸ *Ibidem*, p. 389.

²⁹ *Ibidem*, p. 458.

³⁰ *Ibidem*, p. 461.

³¹ Cfr. *Examen* di *Héraclius*, in *Théâtre cit.*, vol. II, p. 462.

³² Cfr. *Avertissement* a *Rodogune*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 319.

³³ Cfr. *Examen* di *Rodogune*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 322.

po Corneille cerca ancora un compromesso con la storia. Infatti egli dice nella prefazione a *Sophonisbe* « une reine de ma façon, de qui ce poème reçoit un grand ornement, et qui pourrait toutefois y passer en quelque sorte pour inutile, n'était qu'elle ajoute des motifs vraisemblables aux historiques (...) » ³⁴.

L'insofferenza di Corneille verso ogni forma di costrizione, l'aspirazione ad una reale indipendenza inventiva si evidenziano nella trattazione del *vraisemblable*, che risponde più a questa esigenza di liberalizzazione poetica che a quella dettata dai canoni della regolarità. Ciò spiega, contrariamente alle apparenze, il culto di Corneille per l'*irrégulier*.

II) *Dalla sottomissione all'indipendenza sul problema delle unità.*

Per chiarire l'estetica di Corneille è necessario analizzare i vari momenti delle sue esposizioni sul problema delle unità. In esse egli dimostra da un lato l'accettazione della tradizione, dall'altro un atteggiamento polemico in cui però la sua stessa produzione diviene oggetto di critica.

a) Accettazione della tradizione.

Premesso che, nel 1629, anno della creazione di *Mélite*, Corneille era ancora molto all'oscuro sulla necessità di seguire certe regole per garantire il successo di una *pièce* (« cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût ») ³⁵, è interessante constatare che anche se con ritardo egli ricerca una soluzione di compromesso. Resta pur fermo che in *Mélite* sono stati oltrepassati i limiti entro i quali deve muoversi l'*unité de jour*, primo difetto, per così dire, che Corneille denuncia senza timore ³⁶. Ma egli è pronto a riscattarsi nella prefazione di *Clitandre*: se è riuscito a contenere la *pièce* « dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis

³⁴ Cfr. *Sophonisbe (Au lecteur)*, *Théâtre, cit.*, vol. III, p. 232.

³⁵ Cfr. *Mélite*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 6.

³⁶ *Ibidem*, p. 8: « Quant à la durée de l'action, il est assez visible qu'elle passe l'unité du jour ; mais ce n'est pas le seul défaut ; il y a de plus une inégalité d'intervalle entre les actes qu'il faut éviter ».

Mélite, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant. Aujourd'hui quelques-uns adorent cette règle; beaucoup la méprisent: pour moi, j'ai voulu seulement montrer que si je m'en éloigne, ce n'est pas faute de la connaître»³⁷, in cui è evidente in lui il desiderio (e la necessità) di polemizzare con la tradizione. Se talvolta gli accade, come nell'avvertimento al lettore de *La Veuve*, di professare un certo rispetto per «l'unité de lieu et d'action» («deux règles que j'observe inviolablement»), nello stesso momento è pronto a rettificare: «mais j'interprète la dernière à ma mode»³⁸. In compenso, *La veuve* presenta «quelque chose de mieux ordonné pour le temps en général qui n'est pas si vague que dans *Mélite*, et a ses intervalles mieux proportionnés par cinq jours consécutifs»³⁹.

Ancora avanza giustificazioni Corneille nell'*Examen de La galerie du palais*, una *pièce* che, a parte l'*agrément* particolare, «aurait été régulière pour l'unité du lieu et la liaison des scènes, qui n'est interrompue que par là»⁴⁰.

Più tardi, nella lettera a *Monsieur*⁰⁰⁰, prefazione alla *Suivante*, egli fa una vera e propria professione religiosa nei confronti delle regole⁴¹ e, immediatamente dopo, precisa ancora che l'unità di luogo è rispettata a tal punto da provocare lo spostamento di Daphnis dalla sua stanza «au dehors»⁴². È lo stesso problema che gli si ripresenta ne *La place royale*⁴³, ma solo nell'*examen* del *Cid* Corneille sembra cedere al gusto delle spiegazioni particolareggiate. Intanto riconosce

³⁷ Cfr. *Clitandre*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 83.

³⁸ Cfr. *La veuve*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 154.

³⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁴⁰ Cfr. l'*Examen de La galerie du palais*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 237.

⁴¹ Cfr. *A Monsieur*⁰⁰⁰, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 314: «les règles des anciens sont assez religieusement observées en celle-ci. Il n'y a qu'une action principale à qui toutes les autres aboutissent; son lieu n'a point plus d'étendue que celle du théâtre, et le temps n'en est point plus long que celui de la représentation (...)».

⁴² Cfr. *Examen de La suivante*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 317: «afin qu'il puisse y avoir et unité de lieu entière, et liaison de scène perpétuelle dans la pièce; ce qui ne pourrait être si elle parlait dans sa chambre, et les autres dans la rue».

⁴³ Cfr. *Examen de La place royale*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 385: «j'ai mieux aimé rompre la liaison des scènes, à cela près, afin de la faire soupirer (= Angélique) dans son cabinet avec plus de bienséance pour elle, et plus de sûreté pour l'entretien d'Alidor».

che «la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce»⁴⁴; ed è questo stesso incalzare che «presse aussi trop Chimène de demander justice au roi la seconde fois»⁴⁵. Successivamente, per quanto riguarda l'unità di luogo, questa «ne m'a pas donné de gêne en cette pièce»⁴⁶, tanto è vero che si è visto costretto a fare svolgere l'azione in Siviglia in modo da avere «quelque espèce de lieu en général»⁴⁷. Parimenti Corneille ravvisa i principali difetti di *Horace* proprio nella momentaneità dell'azione principale, tesa ad investire tutta la tragedia, e nel suo sdoppiamento, in quanto Horace cade in un secondo *péril* dopo essere uscito dal primo⁴⁸. Duplicità di azione, o di *péril*, da cui Corneille non riesce a liberarsi (cfr. *Le menteur*⁴⁹ e *Théodore*⁵⁰). Anche in *Polyeucte* egli era riuscito appena a mantenerla nei limiti della *justesse*⁵¹, mentre in *Pompée* ha dovuto prendersi delle libertà con la verità storica⁵². È questa un'altra prova della tendenza di Corneille a liberarsi dai vincoli troppo stretti di una codificazione strutturale: intanto egli non disdegna una certa fierezza quando può affermare, come in *Rodogune*, che «l'action y est une, grande, complète: sa durée ne va point, ou fort peu, au delà de celle de la représentation»⁵³. È comunque impossibile pretendere di adattare lo stesso sistema ad opere diversamente costruite; per questo, se ci troviamo di fronte ad una *pièce à machines* come *Andromède*, la stessa messa in scena, richiedendo di «placer les parties de l'action en divers lieux particuliers», farà sì che si debba «pousser un peu au delà de l'ordinaire l'étendue du lieu général qui les renferme ensemble, et en constitue l'unité»⁵⁴.

⁴⁴ Cfr. *Examen del Cid*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 585.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 586.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. *Examen di Horace*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 661.

⁴⁹ Cfr. *Examen di Le menteur*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 149.

⁵⁰ Cfr. *Examen di Théodore*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 389.

⁵¹ Cfr. *Examen di Polyeucte*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 9.

⁵² Cfr. Corneille, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 84: «La diversité des lieux où les choses se sont passées et la longueur du temps qu'elles ont consumé dans la vérité historique, m'ont réduit à cette falsification pour les ramener dans l'unité du jour et de lieu».

⁵³ Cfr. *Examen di Rodogune*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 321.

⁵⁴ Cfr. *Examen di Andromède*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 538.

Talvolta, come in *Don Sanche d'Aragon*, Corneille usa un verbo significativo, *violenter*, per esprimere il proprio sforzo di limitare la pressione esercitata dalle unità⁵⁵. In fondo, almeno per quanto riguarda le unità, Corneille fa una precisazione per dimostrare come le libertà da lui prese nel loro adattamento alle varie *pièces* siano dettate dall'intento di salvaguardare la possibilità creativa dell'autore senza urtare il buon senso del pubblico. Questo spiega come egli intervenga sugli avvenimenti storici proposti sulla scena proprio quando il rispetto delle unità avrebbe fatto violenza al senso comune. In *Sertorius* egli avverte il lettore che ritiene sia « permis de presser les temps pour faire l'unité de jour »⁵⁶; d'altro canto gli è anche impossibile accettare l'unità di luogo « sans lui faire cette échappée qu'il faut imputer à l'incommodité de la règle, plus qu'à moi, qui l'ai bien vue »⁵⁷. Il sostantivo *incommodité* si apparenta qui al verbo *violenter*: Corneille sente l'incombenza drammatica delle unità dapprima sulla propria possibilità d'invenzione e, successivamente, sulla compagine della tragedia. Insistere sul fatto che, se da un lato ne accetta la necessità, dall'altro anela a superarle dimostrando una precisa aspirazione all'indipendenza, non spiega tutto: spiega un atteggiamento ma non l'insieme. Perché, insomma, Corneille si trova in posizione drammaticamente antitetica di fronte alle unità che accetta e respinge continuamente? Parlare delle unità non significa, a giudizio di Corneille, limitarsi soltanto al 'tempo-luogo-azione', ma toccare il problema del *nœud* del dramma⁵⁸, della sua stessa struttura⁵⁹. Egli insiste sul *sujet simple*⁶⁰, alieno dalle costrizioni assurde che possono venire dal rispetto delle *bienséances* (in *Clitandre* egli denuncia il dilagare dei messi sulla scena e insiste sulla necessità di fare agire « les accidents mêmes sur la scène »)⁶¹,

⁵⁵ Egli dice: « L'unité de jour y est si peu violentée qu'on peut soutenir que l'action ne demande pour sa durée que le temps de sa représentation », cfr. *Examen di Don Sanche d'Aragon, Théâtre cit.*, vol. II, p. 613.

⁵⁶ Cfr. *Au lecteur di Sertorius, Théâtre cit.*, vol. III, p. 162.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁸ Cfr. *Examen di Mélipe, Théâtre cit.*, vol. I, p. 7 « (...) une pièce dont le noeud n'avait aucune justesse ».

⁵⁹ Cfr. *Examen di Théodore, Théâtre cit.*, vol. I, p. 388: « Théodore est mal faite, puisqu'elle a été mal suivie ».

⁶⁰ Cfr. *Au lecteur di Sertorius, Théâtre cit.*, vol. III, p. 161.

⁶¹ Cfr. *Préface di Clitandre, Théâtre cit.*, vol. I, p. 83.

tanto è vero che egli concederà un certo margine alla *bienséance* in *Rodogune*, ma solo quando lo richieda una realtà storica presentata al pubblico⁶².

Esistono dunque alcuni motivi strutturali che Corneille accetta, pur con le dovute remore, e che ritiene utilizzabili in *pièces* di grande effetto, ed altri sui quali egli esprime netta condanna in virtù di una possibile ristrutturazione dinamica del teatro drammatico.

b) Critica alla tradizione e a se stesso, sul piano delle strutture e su quello dei personaggi.

All'origine del sistema corneliano esiste un culto dell'azione cui il nostro autore sembra voler sacrificare qualsiasi altro elemento, marginale o fondamentale che esso sia: ma il suo criterio di giudizio è viziato dalla tendenza ad applicare a qualunque forma di teatro dei criteri adatti unicamente alla tragedia⁶³. Egli dice di voler seguire Orazio il quale consiglia di possedere « tellement ses sujets, qu'il (= le poète) en demeure toujours le maître, et les asservisse à soi-même, sans se laisser emporter par eux »⁶⁴, ma la collocazione di questo rinvio ad Orazio è per noi un campanello di allarme di una situazione falsa: Corneille sente la necessità di un'azione dinamica che assorba l'interesse dello spettatore e a tal fine evita la presenza dei messi sulla scena, è pronto a rilevare le sue eventuali eccezioni⁶⁵, condanna gli *apartés* come pericolosi ristagni dell'azione⁶⁶, insiste infine su un'azione sciolta, continua e scevra da peri-

⁶² Cfr. *Avertissement di Rodogune, Théâtre cit.*, vol. II, p. 318: « Voilà ce que m'a prêté l'histoire, où j'ai changé les circonstances de quelques incidents, pour leur donner plus de bienséance ».

⁶³ Ci sembra utile ripetere qui ciò che è stato già detto anche a proposito di alcuni contemporanei di Corneille e cioè che la definizione di genere che dà l'autore non sempre corrisponde all'effettivo intreccio drammatico.

⁶⁴ Cfr. *Préface di Clitandre, Théâtre cit.*, vol. I, p. 83.

⁶⁵ Cfr. *Examen di La suite du menteur, Théâtre cit.*, vol. II, p. 232: « Au second acte, Cléandre raconte à sa soeur la générosité de Dorante qu'on a vue au premier, contre la maxime qu'il ne faut jamais faire raconter ce que le spectateur a déjà vu ».

⁶⁶ Cfr. *Examen di La veuve, Théâtre cit.*, vol. I, p. 156: « Cette comédie peut faire connaître l'aversion naturelle que j'ai toujours eue pour les *a parte*. E ancora: in *Examen di La suivante, Théâtre cit.*, vol. I, p. 316 e *Examen di Le Menteur, Théâtre cit.*, vol. II, p. 149: « Cette duplicité d'action particulière ne rompt point l'unité de la principale, mais elle gêne un peu l'attention de

colosi inserimenti; ma dirige questi giudizi a delle commedie laddove ci sembra probante solo l'atteggiamento che egli ha nei riguardi di *Polyeucte*. Qui egli rivendica a giusto titolo la necessarietà di prendersi delle licenze con la tradizione (rappresentata, nel caso specifico da Grotius) e di « changer l'histoire en quelque chose », inserendovi, cioè, « des épisodes d'invention »⁶⁷; e quest'ultima ci sembra una osservazione fondamentale in quanto Corneille rivendica un'autonomia creativa a livello informativo. Le precise indicazioni del dramaturgo riguardano il suo teatro come un tutt'uno in cui il controllo delle innovazioni o della tradizione mira solo a salvaguardare il gusto. La polemica sulle regole (rispettate o no) appare lontana: ci troviamo di fronte a una critica costruttiva, che vede in azione l'aspetto più vivo del tragediografo il cui vero spirito si manifesta proprio in una denuncia attiva dei punti deboli delle sue creazioni, in evidente antitesi con i presunti teorici che si limitavano alla disamina del suo teatro e ad una ricerca passiva di regole non rispettate. Le critiche di Corneille sono di genere diverso: esse investono cioè la struttura stessa del dramma e la costruzione dei personaggi.

Il secondo momento di autocritica vede Corneille impegnato sul problema della funzionalità del V atto e del suo inserimento nell'economia dell'opera. In *Mélite* il V atto gli appare inutile⁶⁸, in *Clitandre*⁶⁹ e ne *La place royale*⁷⁰ esso è troppo lungo, nella *Veuve*⁷¹ è difettoso. D'altro canto in *Horace* ad un II atto *pathétique* e ad un III *artificieux* fa séguito un V atto farcito di *plaidoyers*⁷². Anche qui il giudizio dell'autore procede parallelamente nei riguardi delle commedie e delle tragedie; in *Nicomède* la fine è difettosa, questa volta per un eccesso di precipitazione (« Aussi n'y remarquerai-je que ce défaut de la fin qui va trop vite »)⁷³.

l'auditeur, qui ne sait à laquelle s'attacher, et qui se trouve obligé de séparer aux deux ce qu'il est accoutumé de donner à une ».

⁶⁷ Cfr. *Examen di Polyeucte, Théâtre cit.*, vol. II, p. 8.

⁶⁸ Cfr. *Examen di Mélite, Théâtre cit.*, vol. I, p. 8.

⁶⁹ Cfr. *Examen di Clitandre, Théâtre cit.*, vol. I, p. 88: « Tout le cinquième acte languit (...) ».

⁷⁰ Cfr. *Examen di La place royale, Théâtre cit.*, vol. I, p. 384: « (...) Tout ce qui les regarde fait languir le cinquième acte (...) ».

⁷¹ Cfr. *Examen di La veuve, Théâtre cit.*, vol. I, p. 155.

⁷² Cfr. *Examen di Horace, Théâtre cit.*, vol. I, p. 663.

⁷³ *Examen di Nicomède, Théâtre cit.*, vol. II, p. 681.

Per quanto riguarda poi lo sviluppo stesso delle *pièces*, *Clitandre* presenta una « constitution désordonnée »⁷⁴, *La Veuve* un'unità d'azione difettosa⁷⁵ che, nella *Suivante*, diventerà una vera e propria rottura dell'unità d'azione: infatti i due intrecci degli amori tra le due donne e i rispettivi amanti « rompent l'unité d'action »⁷⁶. Nell'*Illusion* si ha ancora un esempio di azione incompleta « puisqu'on ne sait à la fin du quatrième acte qui la termine ce que deviennent les principaux acteurs, et qu'ils se dérobent plutôt qu'ils n'en triomphent »⁷⁷. Anche per questo terzo punto la critica passa agilmente alla tragedia: *Horace*, nonostante il successo riportato, presenta una « action momentanée » e, per certi aspetti, « double »⁷⁸, *Théodore* è definita « mal faite »⁷⁹ e con una « fâcheuse idée initiale », *Rodogune* presenta difetti di narrazione⁸⁰. Questi difetti sono denunciati da Corneille senza il minimo tentativo di esitazione, essi rispondono cioè ad un preciso momento creativo, non ancora soggetti a ripensamenti successivi. La costruzione dei personaggi non è indenne da una critica 'a posteriori'. In *Mélite* è rilevata la inopportuna leggerezza di *Philandre*, « bien crédule »⁸¹ e la *folie* di Eraste non è « de meilleure trempe »⁸².

⁷⁴ Cfr. *Examen di Clitandre, Théâtre cit.*, vol. I, p. 88.

⁷⁵ Cfr. *Examen di La veuve, Théâtre cit.*, vol. I, p. 155.

⁷⁶ Cfr. *Examen di La suivante, Théâtre cit.*, vol. I, p. 316.

⁷⁷ Cfr. *Examen di L'illusion, Théâtre cit.*, vol. I, p. 503.

⁷⁸ Cfr. *Examen di Horace, Théâtre cit.*, vol. I; p. 660: « Comme je n'ai point accoutumé de dissimuler mes défauts, j'en trouve ici deux ou trois assez considérables. Le premier est que cette action, qui devient la principale de la pièce, est momentanée, et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote, et qui consiste en un commencement, un milieu et une fin. Elle surprend tout d'un coup: et toute la préparation que j'ai donnée par la peinture de la vertu farouche d'Horace, et par la défense qu'il fait à sa soeur de regretter qui que ce soit de lui ou de son amant qui meure au combat, n'est point suffisante pour faire attendre un emportement si extraordinaire, et servir de commencement à cette action ».

⁷⁹ Cfr. *Examen di Théodore, Théâtre cit.*, vol. II, p. 388.

⁸⁰ Cfr. *Examen di Rodogune, Théâtre cit.*, vol. II, p. 322: « Ces défauts dans cette narration confirment ce que j'ai dit ailleurs, que lorsque la tragédie a son fondement sur des guerres entre deux Etats, ou sur d'autres affaires publiques, il est très malaisé d'introduire un acteur qui les ignore, et qui puisse recevoir le récit qui en doit instruire les spectateurs en parlant à lui ».

⁸¹ Cfr. *Examen di Mélite, Théâtre cit.*, vol. I, p. 7.

⁸² *Ibidem*.

Clitandre è un « héros bien ennuyeux »; il personaggio del principe e del re non sono conseguenti alla dignità del grado⁸³. Quindi, alla *Place royale*, Corneille rivolge due appunti: prima c'è il « mariage de deux personnes épisodiques » e poi « le caractère d'Angélique sort de la bienséance »⁸⁴. *Horace* presenta un'altra sfasatura perché Camille passa dal secondo posto nei primi tre atti al primo posto negli ultimi due: passaggio impensabile in una tragedia che si rispetti⁸⁵. Théodore è un personaggio troppo fisso, stoico e contrasta con le esigenze di un'azione dinamica⁸⁶: questa « inégalité de l'emploi des personnages » diventerà per Corneille la causa della *chute* di Pertharite⁸⁷.

Abbiamo additato solo gli aspetti essenziali della critica di Corneille, indicativi, ci sembra, di una serietà professionale che non poteva certamente essere intaccata dalla critica di Chapelain o dalle *pointes* di Scudéry. È la sola critica costruttiva in tutta la polemica cornelliana.

c) La formulazione dei princìpi.

Nel corso di quest'analisi ci sembra che le sole osservazioni Cornelliane valide siano quelle che esulano dai confini dei teoricismi per spaziare nel campo della concezione dell'arte e della sua funzionalità in un determinato periodo. Poco importa infatti che Corneille discuta dell'estensione dell'azione o della funzionalità del prologo. Quella che egli vuole offrire è una personale interpretazione di un mondo poetico inchiodato dalle regole, velando questa sua insofferenza con un'obbedienza non più che apparente alla tradizione rappresentata da Aristotele.

In particolare — ed è la materia del secondo *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* — Corneille non capisce quella disposizione aristotelica secondo cui è proibito « qu'un homme fort et vertueux (...) tombe de la félicité dans le malheur »⁸⁸, o che « un méchant homme passe du malheur

⁸³ Cfr. *Examen di Clitandre, Théâtre cit.*, vol. I, p. 88.

⁸⁴ Cfr. *Examen di La place royale, Théâtre cit.*, vol. I, p. 384.

⁸⁵ Cfr. *Examen di Horace, Théâtre cit.*, vol. I, p. 661.

⁸⁶ Cfr. *Examen di Théodore, Théâtre cit.*, vol. II, p. 389.

⁸⁷ Cfr. *Examen di Pertharite, Théâtre cit.*, vol. II, p. 754.

⁸⁸ Cfr. *Corneille critique cit.*, p. 203.

à la félicité, parce que non seulement il ne peut naître d'un tel succès aucune pitié, ni crainte, mais il ne peut pas même nous toucher par ce sentiment naturel de joie dont nous remplis la prospérité d'un premier acteur, à qui notre faveur s'attache»⁸⁹. Egli suggerisce pertanto di trovare « un milieu entre ces deux extrémités par le choix d'un homme qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui, par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas »⁹⁰, cosicché si possa evitare l'eccesso opposto dell'intento desiderato: « cette purgation ne fera que bannir la sincérité des réconciliations. J'avoue donc avec franchise que je n'entends point l'application de cet exemple »⁹¹.

Non è la sola volta che Corneille muove ripetutamente delle riserve a un sistema anche se spesso egli ricorre ad espressioni limitative: « Ce n'est pas démentir Aristote que de l'expliquer ainsi favorablement, pour trouver dans cette quatrième manière d'agir, qu'il rebute, une espèce de nouvelle tragédie plus belle que les trois qu'il recommande, et qu'il leur eût sans doute préférée, s'il l'eût connue »⁹².

Attraverso l'insieme delle esposizioni più o meno articolate si fa luce l'idea che Corneille ha del teatro: egli trasferisce l'eccitazione dei sentimenti di *pitié* e *crainte*⁹³ da un piano esemplare a un livello umano: in questo momento la tragedia cessa di essere un banco di prova del rapporto tra l'uomo e l'Assoluto e diventa piuttosto lo specchio della società. Da Corneille in poi gli spettatori assistono sulla scena agli stessi conflitti della loro vita: Corneille si limita solo a ingigantire le situazioni del proprio tempo secondo quella linea di condotta che nella narrativa aveva così felicemente praticato Rabelais. Ecco perché, per individuare i suoi limiti, noi non possiamo estrapolarlo dal momento storico: i rapporti che intercorrono tra i suoi personaggi sono rapporti umani della sua epoca e non solo piacciono ai suoi spettatori ma riflettono il gusto dello stesso Corneille. Nel momento in cui egli teorizza sul valore

⁸⁹ *Ibidem*, p. 203-204.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, p. 205.

⁹² *Ibidem*, p. 215.

⁹³ Cfr. « A Monsieur de Zuylichem » premessa a *Don Sanche, Théâtre cit.* vol. II, p. 608.

della tragedia e sulla funzionalità del mondo poetico egli ci fornisce la chiave del suo teatro: Corneille sa che non si può condannare una *pièce* solo per particolarità marginali, giacché significherebbe falsare non solo le idee del poeta ma l'universo letterario e sociale del suo tempo.

III) *Lo scopo dell'arte.*

Attraverso una serie di giudizi apparentemente contraddittori Corneille si dimostra un appassionato sostenitore della validità del gusto. Egli dice di voler «gagner la voix publique»⁹⁴, e a tal fine si appresta alla creazione delle sue *pièces*. Nell'*Epître* che precede il *Menteur* giustifica e la creazione di *Pompée* e quella dello stesso *Menteur*: «J'ai fait Pompée pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna*, et leur montrer que j'en saurais bien retrouver la pompe quand le sujet le pourrait souffrir; j'ai fait le *Menteur* pour contenter les souhaits de beaucoup d'autres qui, suivant l'humeur des Français, aiment le changement (...)»⁹⁵. Con questo non intende minimamente criticare il gusto del pubblico, anche se non ha mostrato un grande consenso al *Menteur*. Infatti dice: «Ce n'est pas que j'en veuille accuser ni le défaut des acteurs, ni le mauvais jugement du peuple, la faute en est toute à moi, qui devais mieux prendre mes mesures, et choisir des sujets plus répondants au goût de mon auditoire»⁹⁶.

Certo è che l'approvazione degli spettatori è per lui un'indispensabile pietra di paragone, tanto è vero che termina la sua epistola con una espressione ottativa: «Je voudrais que le peuple y eût trouvé autant d'agréable, afin que je vous pusse présenter quelque chose qui eût mieux atteint le but de l'art»⁹⁷.

Nell'*Examen* della *Suite du Menteur* riprende quindi alcuni argomenti già accennati nell'Epistola preliminare per spiegare come alcuni elementi perfettamente accettabili dal pubblico spagnolo non hanno lo stesso grado di validità per quello francese. In Spagna, per esem-

⁹⁴ Cfr. «A Monsieur» premessa a *La suivante*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 315.

⁹⁵ Cfr. *Epître* premessa a *Le menteur*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 145.

⁹⁶ Cfr. *Epître* premessa a *La suite du menteur*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 229.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 232.

pio, esiste un certo compiacimento negli autori di teatro a fare «parler bas les amants de condition, pour donner lieu à ces sortes de gens de s'entredire des badinages; mais en France, ce n'est pas le goût de l'auditoire»⁹⁸.

In fondo la sola spiegazione valida al proliferare di discussioni pro e contro Aristotele dev'essere ricercata nel fatto che questi aveva elaborato un sistema drammatico «pour son siècle et pour des Grecs et non pas pour le nôtre et pour des Français»⁹⁹, e che gli antichi, in realtà, amavano ritrovare nel teatro una risposta al proprio mondo interiore «afin que ces taches et ces forfaits défigurant ce qu'ils leur laissaient de vertu, s'accommodassent au goût et aux souhaits de leurs spectateurs, et fortifiassent l'horreur qu'ils avaient conçue de leur domination et de la monarchie»¹⁰⁰.

Quest'affermazione è tanto valida che Corneille crede opportuno insistervi, giustificando le ragioni per cui ha ritenuto opportuno variare il *dénouement* del *Cid*, pur lasciandogli aperta la possibilità di essere *heureux*. Il che viene a dire che, in un contesto creato per il pubblico francese, «il faut se contenter de tirer Rodrigue de péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est historique et a plu à son temps, mais bien sûrement il déplairait au nôtre»¹⁰¹. Per la stessa ragione l'autore ha operato cambiamenti in *Nicomède*: infatti «le goût des spectateurs, que nous avons accoutumés à voir rassembler tous nos personnages à la conclusion de cette sorte de poèmes, fut cause de ce changement, où je me résolus, pour leur donner plus de satisfaction bien qu'avec moins de régularité»¹⁰², perché lo scopo dell'arte è di presentare, più che il patetico, l'*agréable*¹⁰³, anche se un'abitudine è invalsa nel teatro di «plaire selon les règles»¹⁰⁴. Molto più modestamente, nel suo messaggio al lettore di *Oedipe*, Corneille si dichiara contento solo di aver potuto offrire una certa soddisfazione al pubblico: «Je me contenterai de vous dire simplement que si le public a reçu quelque satisfaction de ce

⁹⁸ Cfr. *Examen* di *La suite du menteur*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 232.

⁹⁹ Cfr. *Avertissement* del *Cid*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 578.

¹⁰⁰ Cfr. *Examen* del *Cid*, *Théâtre cit.*, vol. I, p. 583.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 584.

¹⁰² Cfr. *Examen* di *Nicomède*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 682.

¹⁰³ Cfr. *Epître dédicatoire* di *La suite du menteur*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 230.

¹⁰⁴ Cfr. *Examen* di *Andromède*, *Théâtre cit.*, vol. II, p. 540.

poème, et s'il en reçoit encore de ceux de cette nature et de ma façon qui pourront le suivre, c'est à lui qu'il en doit imputer le tout, puisque sans ses commandements je n'aurais jamais fait l'Oedipe (...)»¹⁰⁵: e questo perché l'esperienza gli ha insegnato che lo stesso gusto è legato alle variazioni del momento: «J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre (...)»¹⁰⁶.

A questo punto ogni libertà da lui presa con le regole non solo è perfettamente giustificata, ma seriamente necessaria¹⁰⁷, nonostante la paura di apparire innovatore che Corneille conserva, tanto da mascherare la propria posizione definendola scherzosamente eretica¹⁰⁸. Si tratta di un'obbedienza ad un gusto che si ritrova in *Théodore*¹⁰⁹ e in *Pertharite*¹¹⁰ e che costituisce in particolare la prova più evidente della sua indipendenza; l'obbedienza ad un gusto preciso infatti salva la sua autonomia ed impedisce i facili cedimenti alla noia¹¹¹. Scriverà infatti nell'*Argument* di *Andromède* che i cambiamenti apportati rispetto al testo originale sono stati suggeriti «tant par la liberté de l'art que par la nécessité des ordres de théâtre, et pour lui donner plus d'agrément»¹¹².

Mette conto d'altronde di sottolineare oggettivamente che Corneille tiene fede alle proprie idee fino in fondo, intendo dire fino a *Suréna*¹¹³, tragedia d'amore quant'altre mai, in cui è evidente tutto

¹⁰⁵ Cfr. *Au lecteur, Oedipe, Théâtre cit.*, vol. III, p. 6.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 6-7.

¹⁰⁷ Cfr. *Corneille critique cit.*, p. 260: «Il est facile aux spéculatifs d'être sévères; mais s'ils voulaient donner dix ou douze poèmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience quelle contrainte apporte leur exactitude et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre».

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cfr. *A Monsieur L. P. C. B.* premessa a *Théodore, Théâtre cit.*, vol. II, p. 387: «J'aurais tort de m'opposer au jugement du public».

¹¹⁰ Cfr. *Au lecteur* di *Pertharite, Théâtre cit.*, vol. II, p. 749: «Je ne vous dirai rien pour la justification de Pertharite; ce n'est pas ma coutume de m'opposer au jugement du public».

¹¹¹ Cfr. *Examen* di *Héraclius, Théâtre cit.*, vol. II, p. 461: «Cette confidence (...) délivre l'auditeur d'un récit qui lui aurait été fort ennuyeux (...)».

¹¹² Cfr. *Argument* di *Andromède, Théâtre cit.*, vol. II, p. 532.

¹¹³ Cfr. *Notice* di *Suréna, Théâtre cit.*, vol. III, p. 697.

l'influsso raciniano e, ciononostante, tragedia senza successo perché, nonostante l'aderenza dell'autore a un pubblico cambiato, da quel momento è tempo di silenzio per Corneille: il quale infatti se ne rende conto.

Marina Zito

A. Quaglia, *Studi su «I Fioretti di San Francesco»*. Falconara M., Edizioni Francescane, 1977, pp. 113.

Dopo due secoli di studi ed alcune acquisizioni d'ordine marginale ancora nulla risulta di positivo sui *Fioretti di San Francesco*: non ne è apparsa un'edizione critica molte volte promessa; non se n'è scoperto l'autore o il traduttore né la lingua originaria; non se n'è rintracciata l'ipotetica «fonte» latina... Eppure, come non bastassero tutte queste incertezze a rendere tribolata l'esistenza dei *Fioretti*, molti studiosi si sono proposti, estraendone i singoli elementi strutturali con l'isolarli in tal modo da un armonioso insieme, di strappare ad uno ad uno i petali della bella corolla per ridurla ad un rudere insignificante. Già dalla fine del 18° secolo numerosi sono stati i tentativi per scoronare l'aureo libretto dei ricchi valori di storicità e di contenuto morale: e non è mancato chi, negli ultimi anni, ha cercato di togliere ai *Fioretti* ogni residua gloria in sede spirituale ed artistica, riversando tutti i meriti sugli *Actus*, presunta fonte originaria. Così, ai problemi rimasti insoluti, alle accuse di falsità e di malafede, s'è aggiunta una condanna capitale che concede ai *Fioretti* il solo valore linguistico, relegandoli al rango di «semplice volgarizzamento» in lingua italiana del tardo Trecento.

All'intera questione, giunta ad un punto drammatico ed ancorata ad una serie di equivoci e di incomprensioni, tenta di mettere ordine l'A. con questo libro solo apparentemente modesto, ove raccoglie il risultato delle ricerche e degli studi compiuti in un arco di venti anni di lavoro assiduo e tenace.

Iniziando dal problema più a monte, ossia dal giudizio del Wadding sui *Fioretti*, egli è riuscito a districare la matassa che aveva invano affaticato tanti studiosi, scoprendo l'equivoco in cui era caduto, in varie occasioni (tra il 1623 e il 1650), il massimo storico dell'ordine francescano, nei suoi *Opuscula*, *Annales Minorum* e *Scriptores Ordinis Fratrum Minorum*, col confondere i *Fioretti* italiani con un *Floreto* spagnolo, ignorato dalla scienza fino al no-

stro tempo. Procedendo nelle indagini e per lumeggiare il problema della critica testuale, egli ha richiamato l'attenzione degli specialisti sulla metodologia messa in atto sia nei tentativi fatti per un'edizione critica, sia nel giudizio di valore, portato in sede spirituale ed estetica.

Sgomberato il terreno con le precedenti precisazioni, i *Fioretti* sono apparsi all'A. in tutta la loro originalità di contenuto e di unità d'ispirazione (nei 53 capitoli e nelle 5 considerazioni), e questa visione rinnovata gli ha dato la spinta per capovolgere la ipotesi oggi comune di una loro derivazione da una « fonte » latina. Per lui essi sono nati in volgare, e proprio essi sono la « fonte » delle varie redazioni degli *Actus* che, analizzate diligentemente, si rivelano sempre mancanti di espressività, strutturale ed ideale.

Con la genesi volgare dei *Fioretti* l'A. trova la chiave di volta per la identificazione del loro autore, che viene precisato in Frate Ugolino da Montegiorgio, della cui figura storica, fino ad oggi molto incerta, sono stati rintracciati, fortunatamente, elementi documentari di tanto rilievo da soddisfare ogni esigenza critica. E grazie ai dati acquisiti si comprende la visione sintetica del mondo ideale dei *Fioretti* e della loro conseguente validità storica che non conosce incrinature nell'onestà delle informazioni né può ammettere un senso d'inferiorità rispetto ad opere consimili di cui abbonda la letteratura francescana.

Come si vede, l'A. non si sofferma nell'esaltazione, spontanea ed emotiva, dei valori stilistici (freschezza di colorito e purezza di lingua) né di quelli spirituali (genuinità sorgiva di contatto — fiducioso ed ottimistico — con Dio, con gli uomini e con le creature tutte), ma punta su problemi essenziali che intende chiarificare in sei nutriti capitoli.

Dopo i primi due, *Una chiarificazione di fondo* (cap. I) e *Il problema critico* (cap. II), che presentano la situazione storico-critica per cercare di superarla, facendo vedere la nullità della piattaforma derivata dal Wadding e le pessime conseguenze della falsa impostazione del problema testuale, i due capitoli centrali formano le colonne portanti di tutta la trattazione, perché su di loro si riflettono le acquisizioni precedenti e di là partono le considerazioni susseguenti. La liberazione dei *Fioretti* dai precedenti storico-critici offre la possibilità di intuire la genesi volgare (cap. III), postulata dalla inesistenza di una « fonte » latina e rafforzata da argomenti di ordine

stilistico e cronologico. L'ipotesi che i *Fioretti* siano una traduzione (ipotesi risalente solo al principio del '700 e sempre brancolante nel buio, mai basata su prove veramente probanti e solide per ingenerare una certezza scientifica) può dunque cadere senza rimpianto alcuno, perché la nuova soluzione prospettata dall'A., oltre che prioritaria nel tempo, riporta ordine, chiarezza e vitalità nell'opera, mortificata e quasi soffocata da quell'ipotesi uggiosa e pesante. Dalla genesi volgare dei *Fioretti* consegue necessariamente l'identificazione del loro dialetto originario (umbro-marchigiano: appendice al cap. III) e del loro autore, frate Ugolino da Montegiorgio, già noto agli studiosi che gli hanno attribuito parte degli *Actus* (cap. IV). Però, mentre la vera personalità biografica di lui era sempre sfuggita per la contraddittorietà delle notizie trasmesse, essa ora si delinea con molta nettezza nel tempo e nello spazio con incontestabili documenti da cui si può dedurre la perfetta coincidenza tra le principali vicende della vita del frate con la sua operosità letteraria. Frate Ugolino appare estraneo alle fazioni dell'ordine francescano, e se stralcia dalle sue opere e da altre fonti a lui accessibili gli episodi più significativi della vita di San Francesco e dei suoi discepoli umbri e marchigiani, lo fa in tutta semplicità, per edificare i suoi compaesani. Dal popolo destinatario dei *Fioretti*, oltre che dalle loro caratteristiche e dalla fisionomia morale dell'autore, scaturiscono i due capitoli conclusivi sulla serenità del mondo ideale e sul livello della storicità. I *Fioretti*, come non appaiono impregnati di faziosità, di passione, di spirito partigiano, essendo imbevuti di una visione serenante, ammirata e devota della vita religiosa, sempre tesa a cogliere i miracolistici interventi divini e i momenti estatici dei personaggi (cap. V), così non vengono mai sorpresi a travisare scientemente la storia per diffamare dei personaggi ed esaltarne altri. Gli eventuali errori che vi si possono riscontrare nulla detraggono alla sincerità e alla diligenza dell'autore e alla oggettività dell'informazione. La metodologia storica adoperata non oltrepassa, in Frate Ugolino, le esigenze del suo tempo e si fonda sulle testimonianze dirette ed indirette ch'egli aveva a portata di mano, accettandole con pieno e fiducioso abbandono, senza alcuna prevenzione di ordine contenutistico e dottrinale (cap. VI).

Con questi accertamenti si può dire che l'edificio dei *Fioretti* ha ormai raggiunto la sua piena stabilità, assicurata dalla sodezza delle strutture fondamentali: autonomia di ispirazione e di compo-

sizione, autore, lingua originaria, regione di nascita, unità organica tra i 53 capitoli e le 5 considerazioni sulle stimate, significato ideale, storico e letterario. Anche se l'A., cui forse può essere rimproverata una certa timidezza (ma non certo la vastità dell'informazione né la capacità filologica), non ha evidenziato come meritavano taluni di questi aspetti, specialmente nella conclusione, non v'è dubbio che è riuscito a conferire nuova identità ai *Fioretti*, offrendo di essi una visione nuova ed esaltante, sgombrata com'è dai tradizionali impacci. E sarà, questa, il trampolino di lancio per immancabili sviluppi, e il punto di partenza per la non più dilazionabile edizione critica.

Gian Carlo Menichelli

«Hispano-Italic Studies». Washington, D. C., Georgetown University Press, Georgetown University School of Languages and Linguistics, N. 1 (1976).

Nello spirito dell'accentuazione degli studi italo-ispatici a cui da tempo si dedicano in Italia, in modo esclusivo o particolarmente notevole, anche riviste ben note, che vanno — a mo' di esempio — dagli «Studi Ispanici» dell'Università di Pisa ai «Quaderni Iberoamericani» di quella di Torino agli «Annali - Sezione Romanza» di questo Istituto, si sono tenuti a Roma nel novembre scorso due importanti convegni: il primo, un «Colloquio su potere ed élites nella Spagna e nell'Italia spagnola nei secoli XV-XVII» sotto gli auspici della «Asociación Española de Ciencias Históricas» di Madrid diretta da Eloy Benito Ruano e dello «Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea» di Roma diretto da Armando Saitta: il secondo, un «Incontro per la costituzione dell'Associazione Italiana di Studi Catalani». E all'indagine condotta dai partecipanti del «Colloquio» sui più vari aspetti dei rapporti fra i due Paesi in quei tre secoli lontani (fare i nomi di un letterato come Martín de Riquer e di uno storico come Francesco Giunta non vuol essere una mancanza di delicatezza nei riguardi dei tanti altri che meriterebbero altrettanta segnalazione) ha corrisposto la chiara formulazione dei punti di partenza fissati per l'intensificazione degli studi catalani nello «Incontro», punti di partenza additati, per i risultati finora peraltro già conseguiti in merito, ancora dal Giunta per gli studi storici e dal Carbonell per quelli linguistico-letterari (con gli interventi particolarmente sostanziosi del Batllori).

Si segnala quanto sopra a chi si occupa dei rapporti fra i due Paesi a mo' di simbolico contrappeso a una lodevole iniziativa di studiosi nordamericani, dal Bruno M. Damiani dell'Università Cattolica d'America di Washington ai E. Michael Gerli e Roberto Severino dell'Università di Georgetown, che hanno dato vita alla rivista qui segnalata, nel cui «Advisory Board of Editors» si sono voluti

includere anche i nomi di due colleghi italiani, di Giovanni Maria Bertini e dell'autore della presente nota. E il primo numero di essa offre un insieme di studi di ampiezza analoga nei tempi, nei temi, nelle modalità della loro trattazione.

Si va dall'esame di quelle che possono essere state le conseguenze, in Spagna, del commento di Benvenuto da Imola alla *Divina Commedia* (posseduto, nella versione latina, dal papa Benedetto XIII dimissionario al Concilio di Costanza ed esiliato nel castello di Peñíscola in Catalogna), suggerite da Louis M. La Favia, alle influenze dannunziane su Valle-Inclán, sottolineate da Américo Bugliani: da palesi o possibili echi italiani in Cervantes, proposti da Edward F. Stanton per il Giraldo Cinzio e da Bárbara Mujica per il Sannazaro: dalla mediazione esercitata dalla tradizione critica italiana fra Aristotele e la *Philosophía antigua poética* del López Pinciano, mostrata da Judy B. McInnis, all'accostamento fra Leon Battista Alberti e Antonio de Nebrija per il tema delle prime grammatiche romanze, proposto da Robert J. Di Pietro, e a quello fra Machiavelli e Alfonso de Valdés per la prosa politica, analizzato da Joseph V. Ricapito: né manca un aggiornamento di *A bibliography of literary relations between Spain and Italy* (1972-74) dei due ben noti cultori del genere Joseph Siracusa e Joseph L. Laurenti.

Con questo pure arido elenco del contenuto della nuova rivista si intende richiamare l'attenzione sulla disposizione, dei suoi ideatori, ad aprire le sue pagine a ogni iniziativa che contribuisca ad allargare e ad approfondire la ricerca di quella che è stata la convivenza, attraverso i secoli, dei mondi delle due penisole.

Giuseppe Carlo Rossi

CONGRESSI

Fra i congressi in programma per gli anni 1978/1979 si segnalano:

— Simposio in occasione del IV centenario della nascita di Luis Vélez de Guevara, organizzato dalla «Kentucky Foreign Language Conference» nell'aprile del 1978. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Joseph R. Jones, Dept. of Spanish and Italian, Univ. of Kentucky, Lexington, Kentucky 40506, U. S. A.

— Colloquio sul tema «Ilustración Española e independencia de América», organizzato dai Dipartimenti di «Hispánicas y de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma» di Barcellona, per i giorni 5, 6, 7 e 8 aprile di 1978. Per informazioni rivolgersi a: Dr. Alberto Gil Novales, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma, Barcelona, Spagna.

— «Jeux de la Latinité», che si terranno ad Avignone dal 9 al 16 maggio 1978. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Georges Barhouil, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Études Italiennes, 35, Rue Joseph-Vernet, 84000 Avignon, Francia.

— I° Congresso Internazionale su «Cervantes», sotto il patrocinio del Patronato Arcipreste de Hita del «Consejo Superior de Investigaciones Científicas» di Madrid, per i giorni dal 3 all'8 luglio 1978. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Manuel Criado de Val, Instituto «Miguel de Cervantes», C. S. I. C., Duque de Medinaceli, 4, Madrid -14, Spagna.

— Congresso Internazionale dell'Associazione Europea di Professori di Spagnolo, a Budapest, nei giorni 31 luglio - 4 agosto 1978. Per informazioni rivolgersi a: ELTE Spanyol Tanszék Congreso, H-1364 Budapest, P. O. B. 107, Ungheria.

— XIII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, organizzato dal Comitato Internazionale di Scienze Onomastiche, per i giorni

21-25 agosto 1978 a Cracovia. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Kazimierz Rymut, Zakład Onomastyki Polskiej IJP PAN, Straszewskiego 27, 31-113 Kraków, Polonia.

— II Congresso Internazionale Galdosiano, organizzato dalla Casa-Museo «Pérez Galdós» di Las Palmas (Gran Canaria), Spagna, per i giorni dal 30 agosto al 6 settembre 1978. Per informazioni rivolgersi a: Dr. Alfonso Armas Ayala, Casa-Museo Pérez Galdós, Cano, 8, Las Palmas de G. C., Spagna.

— XIV Congresso per il Cinquantenario della «Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes» (F. I. L. L. M.), organizzato dall'Università di Provence, per i giorni 28 agosto - 2 settembre 1978 a Aix-en-Provence. Per informazioni rivolgersi a: M. le Professeur André Rousseau, Département de Littérature Comparée, Université de Provence, 29, Av. R. - Schuman, 13621 Aix-en-Provence, Francia.

— V Congresso Internazionale sull'Illuminismo, organizzato dall'Università di Pisa, per i giorni dal 27 agosto al 2 settembre 1979 a Pisa. Per informazioni rivolgersi a: Segretariato del Congresso sull'Illuminismo, Istituto di Lingua e Letteratura Francese, Via S. Maria, 36, 56100 Pisa (Italia).