

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Mar-
iantonia Liborio - Erilde Melillo Reali - Gian Carlo Menichelli -
Teodoro Onciulescu - Antonio Palermo - Raffaele Sirri

Segretario: Gerardo Grossi

XXI, 2

Luglio 1979

INDICE

Contributi e rassegne:	PAG.
Giovanni Allegra, <i>Ermete modernista - Occultisti e tesofisti in Spagna, tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	357
Alda Bart Rossebastiano, <i>La «chanson d'aube» di Filippo di Novara</i>	417
Lucio Basalisco, <i>Da «Cien años de soledad» a «El otoño del patriarca»: aspetti e temi dell'arte narrativa di Gabriel García Márquez</i>	425
Nicola Bottiglieri, <i>Considerazioni e appunti sul «Gran Zoo» di Nicolás Guillén</i>	439
Gheorghe Carageani, <i>Sul «significato» del nome proprio «Trahanache» nella commedia di I. L. Caragiale «O scrisoare pierdută»</i>	455
Maria Luisa Cusati, <i>As armas no léxico da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto</i>	461
Rosaria Galeota, <i>I labirinti aperti di Fernando Arrabal</i>	469
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un adattamento «moderno» da «O Judeu»</i>	499
Vincenzo Valeri, <i>Considerazioni sullo sviluppo vocalico romanzo</i>	511
<i>Recensioni</i> (a cura di Lorenza Faro, Giuseppe Carlo Rossi, Maria Grazia Scelfo Micci)	525
<i>Necrologio</i> (a cura di Sergio Zoppi)	535
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	537
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	547
<i>Congressi</i>	551

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 (15 se si tratta di recensioni).

ERMETE MODERNISTA
OCCULTISTI E TEOSOFISTI IN SPAGNA,
TRA FINE OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

Una pagina di Rafael Cansinos-Assens, tante volte citato dagli studiosi del modernismo, raramente seguito nelle implicazioni profonde della sua vasta e talora stravagante cultura, ci ha messo sulle piste di una corrente (o sottocorrente) non tenuta nella opportuna considerazione della vita intellettuale spagnola di fine Ottocento e degli inizi del Novecento¹; di notevole interesse, crediamo, ai fini di una ricostruzione di atmosfere che, sul piano meramente documentario, presenterebbe serie difficoltà. Si tratta di una zona di influenze e di interazioni nella quale appare doveroso lavorare più sugli indizi, sulle parentele indirette, che sui dati.

Si tratta di una corrente «dimenticata» nel suo insieme, non in qualche suo esponente, ché già Guillermo Díaz-Plaja non mancò

¹ R. Cansinos-Assens, *Poetas y prosistas del Novecientos*, Madrid 1919, p. 218: vi si parla dei fratelli González-Blanco, di Viriato Díaz-Pérez («vegetariano... teósofo y cabalista que dirige «Sophia» y traduce a Madame Blavatsky»), e di tipiche suggestioni del tempo. Su Cansinos-Assens stupisce il giudizio riduttivo di un critico intelligente come G. de Torre (*Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1965, p. 521 *passim*), che gli concede il luogo dovuto a un «inductor de entusiasmos» avanguardistici. Il parere è corretto da E. de Zuleta, la quale mette in dubbio una vera partecipazione di Cansinos allo spirito dell'avanguardia e invece rileva che la sua opera «se caracteriza por su preciosismo y por su hebraísmo muy curioso que lo aproxima mucho más al modernismo que a la vanguardia». (*Cinco poetas españoles*, Madrid 1971, p. 24). Amico di J. L. Borges, che sempre mantenne per lui un'affettuosa devozione, Cansinos si separò prima dell'Argentino dal gruppo che dette luogo al tentativo ultraista. L'amicizia tra i due scrittori crebbe, date le affinità intellettuali, fino all'anno della morte di Cansinos (1964), quando Borges lodò la traduzione cansiniana delle *Mil y unas noches*, e lo Spagnolo scrisse su Borges nel numero speciale consacrato gli dall'«Herne». Efficace rievocazione di M. R. Barnatán e J. M. Bonet in «El País» (28/1/1978), con lettere inedite di Borges a Cansinos-Assens.

di accennare a un personaggio che apparirà in queste note a proposito della gestazione di un importante testo valleinclanesco²; anche il suo libro sulle « estetiche » dello scrittore gagliengo ci ha spinto ad intraprendere l'indagine di cui si intende qui presentare un primo bilancio.

Presenza degli occultisti nelle riviste letterarie.

Uno dei primi segni « positivi » è costituito dalla presenza di alcuni scrittori e critici nelle pubblicazioni periodiche che agivano nei due campi, esclusivamente teosofico-occultistico l'uno, principalmente letterario l'altro. È il caso in primo luogo dei fratelli González-Blanco — Edmundo, Pedro e Andrés — specialmente del secondo, che, prima di imbarcarsi nell'avventuroso sodalizio americano (1908) con Santos Chocano e con Pancho Villa, fu tra i fondatori e redattori della rivista « Helios », una delle più importanti del movimento modernista. Ma a « Helios » collaborarono altri importanti studiosi di occultismo, in particolare Viriato Díaz-Pérez e Rafael Urbano, sui quali ci soffermeremo più avanti, e altri che del plesso dottrinario occultista echeggiavano più o meno consapevolmente i motivi di fondo. Così Santiago Rusiñol, sulle cui formulazioni estetiche agiva la recente e intensa esperienza di circoli parigini³, e lo stesso Cansinos-Assens⁴, che tanto spazio concesse nella sua opera critica e creativa alla tematica dell'esoterismo.

² G. Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid 1965, p. 115 (ma vedi tutto l'ottimo capitolo sulle *Raíces gnósticas*, pp. 109-121). L'intera questione dell'influenza delle dottrine ermetiche sul modernismo non è sfuggita ad altri conoscitori del problema, da Arturo Marasso a Octavio Paz (cfr. *opp. cit. infra*); specialmente alla *Lámpara maravillosa* di Valle-Inclán è riferito un articolo di F. Meregalli (*Il quietismo estetico di Valle-Inclán*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli*, II, Venezia 1961) con puntuali rimandi ai mistici, la cui riscoperta avrebbe determinato il superamento della « decadentistica dilettezza nell'usare il vocabolo sacro in modo vagamente sacrilego » (p. 657). Ora, la ripresa dei mistici e di Molinos specialmente è, come si vedrà, opera di uno degli occultisti di cui ci occupiamo.

³ Cfr. J. Pla, *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona s.a. (ma 1942), p. 132 ss. Di queste influenze estetiche è documento un articolo di Rusiñol, apparso nel n. 5 (1898) di « Luz », e dedicato a Puvis de Chavannes.

⁴ Cfr. n. 1.

Già nel primo numero, d'altronde, « Helios » metteva in evidenza la componente simbolista prevalente su tutte le altre, di contenuto e tono genericamente innovatori, allorché si augurava che i nuovi poeti si affrancassero dai temi

baladíes y poco nobles, de la contemplación impersonal, limitada de lo externo en el cosmos, para seguir con ritmo de arrobamiento, en sus estrofas místicas, el vuelo de la *Sophia* santa. A la antigua concreción machacona y vulgar en la métrica, de un pensamiento prosaico, ha sustituido el poema simbólico, que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas conceptos universales, no por abstrusos menos poéticos [...]. Una concepción estética más íntima, más humana, anima los generosos espíritus que aman a la Belleza, y en el solemne reconocimiento que alborea se unen por igual todas las Bellas Artes, como rosas que, al impulso de un viento blando, se unen para besarse⁵.

Tutto il brano è in effetti un'ostentazione di natali simbolistici se non strettamente esoterici; questi ultimi ne assicurano però la reale contestura. Le parole-chiave « Sophia », « arrobamiento », « estrofas místicas », « iniciaciones », « conceptos universales », di cui si sottolinea l'ineffabilità e persino l'astrusità, si sposano col puntuale cenno al rapporto sororale che deve unire e sostenere le arti, secondo la più nota e reiterata dottrina ermetico-simbolista.

In effetti, che cos'altro avevano scritto i primi teorici del simbolismo, e specialmente chi di loro si era trovato a navigare in acque poetiche ed esoteriche insieme? In Francia, dove la « voga occultista » aveva dominato il decennio tra il 1885 e il 1895 e retto per alcuni lustri successivi, sotto la guida variegata dei Péladan, Papus e Guaña, non era stata troppo diversa l'eco raccolta in ambienti poetici, e René Ghil ne avrebbe ricordato ironicamente la genesi « che nulla aveva di spontaneo » fatta com'era degli elementi « imprecisi » di cui era plasmata l'idea simbolista⁶. Ma più evidente risalta la somiglianza se si risale agli anni del « revival » come ha fatto Michaud nel suo fondamentale libro⁷: gli anni di Saint-Pol-Roux, di Maeterlinck e di Jarry. Scriveva dunque Théodore de Wyzewa, commentando il retaggio di Mallarmé, che « tout est sym-

⁵ « Helios », I, aprile 1903.

⁶ R. Ghil, *Les dates et les œuvres*, Paris 1923, p. 150.

⁷ *Message poétique du Symbolisme*, Paris 1961³, p. 467 ss.

bole, toute molécule est grosse des univers, toute image est le microcosme de la nature entière», e ancora si teorizzava che «l'absolue perfection philosophique des beaux-arts, comme celle des sciences, ne peut s'obtenir que par l'application de la loi de la Création à la déduction de leurs principes fondamentaux, déduction qui constitue leur philosophie absolue et spéciale»⁸.

La somiglianza è nell'aura sognatrice, a volte pretenziosamente «pitagorica» fino alla parafrasi di talune pagine di Péladan o di Eliphas Lévi, a volte forzata dalla prossimità di personaggi, secondari finché si voglia nell'arte e nella poesia, ma autorevoli come piccoli pontefici della gaia scienza più tardi rifiuta e «orientalizzata» dalle Blavatskij e dalle Besant. In Francia la predicazione occultistica, affidata ai Gualta e ai Papus, amici di Villiers de l'Isle-Adam⁹, cadde in un terreno fertilissimo fin dai primordi romantici, e forse anche manieristici, a seguire la nota tesi di Hocke¹⁰; in Spagna trovò un

⁸ Cit. da A. Mercier, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste* (1870-1914), 2 voll., Paris 1969-1974, I, pp. 254-255. Quella di Mercier è la ricerca più completa sull'argomento, sia per la Francia (I), che per le restanti aree europee (II). Mercier dedica una parte del suo lavoro (vol. II, pp. 165-178) alla presenza di motivi esoterico-simbolisti nelle letterature spagnola e catalana. Interessanti gli accenni al giovane Menéndez y Pelayo poeta (*Odas y epistolos*), dove però i riferimenti al «simbolo», all'«unità», alla «causa delle cause» sembrano — come già in Núñez de Arce — di derivazione hughiana, o classico-hughiana. Su Darío raccoglie e in qualche punto sviluppa le indicazioni di Marasso (*op. cit. infra*), oltre a rilevarvi il peso significativo della cultura «rara» di fine secolo. Su altri autori qualche svista. Giusta attenzione alla tradizione lulliana ripresa nell'Ottocento catalano, con precisi rimandi a Verdager e alla scuola maiorchina, oltre che al particolare romanticismo maragalliano.

⁹ Cfr. T. Di Scanno, *L'esoterismo e la morte in «Axël» di Villiers de l'Isle-Adam*, in AA.VV., *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, prefazione di E. Zolla, Firenze 1971, I, p. 93 *passim*.

¹⁰ G. R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, tr. it., Milano 1965. Si veda specialmente il capitolo XII, *Alchimia e magia verbale*. Le origini andrebbero a rigore arretrate fino all'Italia del Rinascimento, quando «sorse uno specifico 'ermetismo' filosofico, che fu di nuovo scacciato, dapprima dalla Chiesa, poi dall'umanesimo classicheggiante e dal razionalismo liberale» (p. 154). Da quella che Hocke chiama «cultura esoterica» sarebbe via via derivata una maniera di far poesia, letteratura in genere, per cui «il pensiero specificamente magico-alchimistico del Rinascimento trova il suo corrispondente estetico nelle 'correspondencias' dei 'concetti' dell'età di Shakespeare, poi ancora nell'idealismo roman-

ambiente tra «ateneistico» e burlone come quello rievocato da Sáinz de Robles in un amorevole e un po' frivolo libretto¹¹. Si può capire, insomma, quale fatica ingrata attendesse in Spagna i pionieri del nuovo misticismo ove si pensi al generale impoverimento di interessi spiritualistici in seno alla cultura cattolica, al puntiglioso sospetto — non sempre ingiustificato d'altronde — con cui da quella parte si guardò ai primi tentativi di uscire dalle secche positiviste, e infine proprio al rigorismo laico dei due principali «Atenei», quello di Madrid e quello di Barcellona, nei paraggi dei quali si trovarono ad operare gli stessi Roso de Luna, Urbano, Roviralta Borrell, Montoliu y Togores, P. González-Blanco. Su ciò ci si soffermerà in seguito.

In «Helios» appare quel che è stato definito il manifesto del modernismo, sotto il significativo titolo di *Génesis* (aprile 1903, n. 1), firmato in primo luogo da Pedro González-Blanco cui seguono i nomi di Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, Navarro Lamarca e Pérez de Ayala. Ora, che io ne sappia, non è stato rilevato che proprio nell'anno del «modernismo militante» e del suo manifesto lo stesso primo firmatario di *Génesis* scriveva articoli dottrinari nella rivista interna della Società Teosofica in Spagna, intitolata «Sophia», una delle parole-chiave del brano dianzi riportato¹². Accanto a

tico e 'magico' di Novalis e altri romantici come pure nella tecnica evocativa [...] della linea 'esoterica', 'ermetica' e occulta». (*Ibid.*). Dove tuttavia il tema ermetico non solo è caricato di presunte valenze «ribelli» ed eversive, secondo la prevedibile opinione moderna, ma lo stesso si diluisce in puro giuoco verbale, in piacere quasi maniacale per la clownerie enigmistica destituita da qualsivoglia aggancio che vada oltre la pura dilettezza fonica e grafica.

¹¹ F. C. Sáinz de Robles, *Raros y olvidados*, Madrid 1971, pp. 39-42 *passim*; ma vedi pure R. Sender, *El verdugo afable*, México 1970, p. 215 ss.

¹² Di tali articoli, uno specialmente, *Observaciones sobre el misticismo del belga M. Maeterlinck*, è rivelatore del duplice versante in cui opera l'autore, oltre che di qualche caratteristica contraddizione del suo ambiente. Alle fonti maeterlinckiane (Novalis, Emerson, Carlyle ...), alle Maleine e Mélisande e Alladine, egli associa il topos simbolistico-teosofico del poema come atto di profezia o veggenza, però a scampo di equivoci «religiosi» si sente in dovere di precisare: «Esta luz interior no es la descendiente milagrosa del Espíritu Santo, sino la ascensión perfectamente natural del espíritu en nosotros mismos. El espíritu, en todos los hombres no es más que un rayo de luz universal». Né si accorge di essere contraddetto dal suo stesso autore, allorché la ineffabile *confiance dans*

P. González-Blanco si trova, nella rivista juanramoniana, quel Díaz-Pérez¹³ che, prima di trasferirsi in Paraguay nel 1911, avrebbe diretto la medesima pubblicazione teosofica, avrebbe contribuito in «Alma Española» alla diffusione del culto di Nietzsche — fenomeno concomitante — e, meno superficialmente, si sarebbe rivelato studioso e commentatore di Ruskin. E ancora, si diceva, Rafael Urbano, delfino di Roso de Luna e prediletto da Ramón Gómez de la Serna come «maestro de pequeñas paradojas»¹⁴. Anche Urbano avrebbe diretto temporaneamente «Sophia» e si sarebbe dimostrato, come si vedrà, figura preminente dell'occultismo spagnolo. Appare pertanto doveroso non sottovalutare queste convivenze in ambienti così ricettivi di idee e magari di contraddizioni quali furono quelli della pienezza modernista.

Neppure deve dimenticarsi — anche per lo studio di una mediazione ideologica non sufficientemente vagliata — che «Helios» ospitava scritti di Rusiñol e di Maragall, esponenti a Barcellona dell'ala più intensamente mistico-neoromantica del modernismo, e introduttori di Maeterlinck in Spagna¹⁵. Sulle componenti mistiche dell'opera maragalliana basti qui ricordare la parte avutavi da Novalis, di cui il Catalano tradusse l'*Heinrich von Ofterdingen* nel 1904 (come Maeterlinck aveva tradotto nove anni prima *Die Lehrlinge zu Sais*), e il riverbero che ne riceveranno i fondamentali *Elogios (de la Paraula, de la Poesia, del Poble)* poi riscritti in castigliano dallo stesso autore¹⁶.

le *mystère* di cui parla il Belga è da questi inoppugnabilmente attribuita a scaturigini o interventi divini. Cfr. «Sophia», XI (1903), pp. 412-416.

¹³ Ricordato, con Rueda, Valle-Inclán, i Machado e Martínez Sierra, da J. R. Jiménez, *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*, in «Revista de América», VI (1946), pp. 17-30. V. Díaz-Pérez collaborava pure ad «Alma Española», dove apparve (27 marzo 1904) un suo articolo intitolato *Zaratustra en Madrid*, abbastanza indicativo del clima intellettuale cui ci riferiamo. Scrisse *Algunos datos sobre la antigua religión hindu*, Madrid s.a.; e *Sobre el misticismo musulmán*, Madrid 1904.

¹⁴ Cfr. Sáinz de Robles, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ *L'Intruse* venne rappresentata a Sitges in occasione della seconda Festa modernista (1893), a tre anni dalla pubblicazione del dramma. Cfr. R. Planes, *El modernisme a Sitges*, Barcelona 1969, p. 75 ss.

¹⁶ Cfr. J. Maragall, *Obres completes*, 2 voll., Barcelona 1960-1961, II, p. 44 ss.

In quanto a Rusiñol basterebbero i discorsi tenuti in occasione delle *Festes modernistes* a mostrare donde egli traesse l'ispirazione, specialmente quando intendeva definire la missione della nuova poesia: «Cogliere della vita umana non gli spettacoli diretti, non le frasi volgari, ma le visioni lampeggianti... Giungere al tragico frequentando il misterioso, indovinare l'ignoto, predire i destini dando alle tempeste dell'anima, all'angoscia dei mondi, l'espressione eccitata dal terrore: tale è la forma estetica di quest'arte folgorante e nebulosa, prosaica e grande, mistica e sensuale, raffinata e barbara, medioevale e moderna insieme»¹⁷.

Rusiñol echeggiava in tal modo lo Schuré vulgato nei circoli parigini, da lui frequentati tra il 1888 e il 1892 in compagnia di Lemaitre e di Léon Daudet¹⁸, e ne ritrasmetteva i concetti in un ambiente molto sensibile. Si pensi, per dirla con d'Ors, all'atmosfera «spiritica» aleggiante nelle *Boires baixes* di J. M. Roviralta¹⁹, al rapido popolarsi di aure magiche in una certa zona del modernismo catalano, e quagliate, per esempio, ne *La Fada* di J. Massó i Torrents, musicata da Morera, «disegnata» da Alexandre de Riquer e rappresentata in occasione della quarta festa modernista a Sitges²⁰. Erano gli anni del grande entusiasmo per Wagner, ma anche del successo, non meno veicolare, di César Franck e di Vincent d'Indy²¹.

Per concludere su «Helios», oltre alla presenza dello stesso maestro del modernismo, di cui sono note le implicazioni ermetiche e i trascorsi muratorii — mai del tutto chiariti e comunque da non interpretare in senso politico²² —, va ricordata quella di autori stra-

¹⁷ S. Rusiñol, *Obres completes*, 2 voll., Barcelona 1976³, II, p. 609, (traduzione mia).

¹⁸ Cfr. n. 3.

¹⁹ Articolo in «Pel & Ploma», 1902, pp. 260 ss.

²⁰ R. Planes, *op. cit.*, pp. 109-120.

²¹ Su ciò, in genere, J. F. Ràfols, *Modernismo y Modernistas*, Barcelona 1949; più specialmente, J. Casanovas, *Música*, in AA.VV., *Modernismo en Catalunya*, Barcelona 1976, p. 231 ss.

²² Cfr. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires 1973² (la 1^a ed. è del 1934), spec. il cap. *Filosofía y Hermetismo*, p. 28 ss; poco indicativo di profondi interessi misteriosofici ma abbastanza documentato, R. Lagos, *Rubén Darío, masón*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 4 (1975), pp. 381-391.

nieri fortemente collegati agli ambienti e alla cultura di indirizzo occultista: Maeterlinck, Regnier, Rodenbach, Rollinat²³.

Un'altra occasione di convergenza fu data dai dodici numeri della rivista barcellonese «El nuevo Mercurio» che venne pubblicata nel corso del 1907. I nomi più significativi sono quelli di Rubén Darío, Amado Nervo²⁴, Enrique Díez-Canedo e, ancora, P. González-Blanco. Ma l'importanza di questa pubblicazione sta nell'aver costituito un ulteriore punto di incontro tra il modernismo catalano e quello di più ampia portata ispanica: episodio non isolato che induce a ridimensionare l'attendibilità del ritornello critico sulla mancata comunicazione tra le due culture e sulla pretesa discordanza tra i due modernismi.

In «Renacimiento», la rivista di Martínez Sierra che era «pensata» e amministrata a Parigi, e stampata a Madrid (1907: 10 numeri), ritroviamo i González-Blanco, gli Urbano, i Cansinos-Assens, i Rusiñol e i Maragall, accanto ai nomi di Maeterlinck e di Rémy de Gourmont²⁵.

«Prometeo» (1908-1912), la rivista dei Gómez de la Serna — Javier e Ramón — che fece un po' da luogo di incontro tra anarchismo e aristocraticismo «eburneo» propriamente modernista²⁶, ospitò scritti di Edmundo González-Blanco, del fratello Andrés

²³ Per «Helios» e le altre riviste moderniste si vedano gli elenchi dei collaboratori in D. Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas*, Madrid 1964, p. 141 ss.

²⁴ Sulle componenti mistico-esoteriche in Amado Nervo richiamò a suo tempo R. Cansinos-Assens, *op. cit.*, p. 24 s; si veda però T. E. Hamilton, *Amado Nervo and Hinduism*, in «Hispanic Review», XVII (1949); per i contatti con gli ambienti culturali madrileni, D. Fogelquist, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid 1968, pp. 113-140.

²⁵ Sui legami tra Gourmont e il movimento occultista in Francia A. Mercier, *op. cit.*, I, p. 258 ss.

²⁶ L'interesse ambiguo degli ambienti culturali anarchici per il misticismo è rilevabile ne «La Revista Blanca» di Federico Urales. Il n. 97 (1902) è quasi interamente dedicato alla polemica sorta intorno alle esperienze mistico-esoteriche di Verdaguier (articoli di J. Brossa, M. de Cavia, J. Pérez Jorba, F. Urales, I. Iglesias...). Con tono tra di patrocinio degli umili e concione ateneistica ci si scaglia contro i torti inflitti al poeta catalano dalla gerarchia ecclesiastica e dalla «società». Qualche brano degli articoli di Brossa e Cavia mette in evidenza altri motivi, meno futili e strumentali, della simpatia con cui da parte «ácrata» si guardò ai misticismi passati e presenti.

— poeta saltuario in «Sophia»²⁷ —, di Cansinos-Assens, di Rafael Urbano. Più interessante è la lista delle firme straniere: Mauclair, Gourmont, Maeterlinck, Regnier, Marcel Schwob, Arthur Symons — l'amico di Yeats e suo sodale nella Golden Dawn —, Laurent Tailhade, discepolo ed esegeta di Papus²⁸, e, oltre ai classici recenti dell'estetismo, Saint-Pol-Roux²⁹.

Si è senz'altro in presenza non della «biblioteca di Don Ferrante», per dirla con Macchia a proposito dell'attrezzatura teosofico-magica dell'Anselmo Paleari pirandelliano³⁰, ma di una bene individuabile schiera di piccoli maestri o di mediatori che in misura diversa eserciteranno il proprio ascendente sulla letteratura europea di fine secolo e dei primi del Novecento. La comunanza dei loro interessi culturali, una certa coerenza di fondo nel loro atteggiamento dinanzi all'uomo e al mondo, l'eco che ne risentirà il modernismo in Spagna, devono farci soffermare su alcuni punti della complessa ideologia.

Straniamento simbolista e occultismi. — In realtà, questo aspetto della vicenda estetica e letteraria simbolista — per un momento eluderemo l'impropria e ambigua etichetta che il movimento assunse in area ispanica —³¹ è fra i tanti che provano la giustezza della

²⁷ A. González-Blanco, *Sit itur ad Astra*, in «Sophia», XIII (1905), pp. 136-137; allo stesso autore si devono i primi approcci storiografici al modernismo.

²⁸ Cfr. Ph. Encausse, *Sciences occultes ou vingt-cinq années d'occultisme occidental*, Paris 1949, p. 38. Papus, cioè Gérard Encausse, era nato in Spagna, e in Galizia per giunta, da padre francese e madre spagnola nel 1855.

²⁹ Su ciascuno degli autori stranieri di cui si elencano i nomi, e sui relativi legami con i circoli occultistici e teosofistici, cfr. Mercier *op. cit.* ai capitoli corrispondenti.

³⁰ G. Macchia, *Saggio su Luigi Pirandello*, ora in *La caduta della luna*, Milano 1973, p. 241 ss., a proposito dei testi teosofici citati nel *Fu Mattia Pascal*.

³¹ Sull'ambiguità e improprietà del termine «modernismo» si è scritto ripetutamente; non si sa se stare più vicini a B. Gicovate quando afferma che il modernismo si chiamò così «por desgracia» («Hispanic Review», XXXII [1964], p. 221, a proposito dell'equivoca sinonimia col movimento religioso europeo); o a Díaz-Plaja quando ne propone semplicemente l'eliminazione. In ogni caso, e dati i limiti e il contenuto del presente articolo, mi pare sia lecito chiedersi col critico catalano: «¿Modernismo? Acaso haya llegado el momento de liquidar este equívoco nombre, por el de 'simbolismo', de validez europea». Cfr. G. Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid 1975, p. 22.

valutazione raymondiana del simbolismo quale esito intellettuale europeo di una « protesta contro l'esistenza sociale moderna e contro una concezione positiva [cioè positivista] dell'universo »³². Si approfondisce in sostanza il solco tra « poesia » e prassi, tra conoscenza poetica e schedatura razionalistica del mondo, tra meditazione sulla totalità delle potenze latenti nell'uomo e restringimento scienziato dei suoi orizzonti; solco apertosi già alla fine del Settecento e provvisoriamente colmato (o rimosso?) dalle contingenze civili del secolo borghese. Spesso si è equivocato sulla ribellione antiborghese, che ha una spia nel pullulare delle « seconde religiosità » ottocentesche, col darne un'interpretazione restrittiva e strumentale, quasi che il rifiuto di quello status e di quella cultura dovesse implicare come alternativa l'accettazione di una visione ancora più dichiaratamente prassistica e materialistica.

Le cose andarono in modo alquanto diverso; e ora si comincia a fare giustizia di certe legittimazioni progressiste elargite frettolosamente ai movimenti culturali di fine secolo. Ma già allora, nella stessa Spagna, il carattere « eburneo », quando non retrivo (*à rebours*, appunto), della scuola era costantemente bersagliato dalla contemporanea « Revista Blanca », che pure per sentimenti anarchistici non andava esente da intermittenti deliqui tolstojiani e ibseniani. Federico Urales, emulo in ciò di un Max Nordau, fu sempre chiaro nel denunciare il « pericolo » dei tornanti spiritualismi aristocratici e delle revisioni troppo radicali del presente³³; in Catalogna si ebbero casi ancor più sintomatici perché certi attacchi contro i maestri e precursori del modernismo apparvero in una rivista, « L'Avenç », ritenuta portavoce del movimento³⁴.

Sicché, almeno in questa sede, l'identificazione modernismo/simbolismo è da intendersi totale.

³² M. Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo*, tr. it., Torino 1975, p. 43; successivamente il critico collega a tal senso di « protesta » l'interesse per il « mistero e l'aldilà dei fenomeni » (p. 49).

³³ F. Urales, *La evolución filosófica en España*, in « La Revista Blanca », 110 (1903), p. 418.

³⁴ Alexandre Cortada in articolo intitolato a *Emili Zola* (« L'Avenç », 2^a ep., III, 1891), pronunciava la risibile condanna senza appello: « Desde Lord Byron i Wagner fins a Baudelaire i Paul Verlain [sic] han fet en el fondo l'oposició i la guerra més encarniçada a la nova societat, no obstant que ells estiguin ja completament impregnats de les noves idees ».

Il punto fondamentale è che nell'interesse per l'occulto e per quella che possiamo definire la sua provincia — sapienze eterodosse, folclore come citazione dell'« altro mondo », esperienze interiori, « sogno », Oriente... — rinasce uno dei motivi più ambiziosi della cultura romantica. Prova indiretta ne è che anche nella pienezza dell'Ottocento i Balzac, i Nerval, i Lautréamont, i Poe e i Baudelaire dicono quanto fosse viva, nella loro critica al tempo e al « mondo », la tentazione se non la tradizione magico-misterica tra gli artisti. Il rovello dei fatti e della storia li strania sospingendoli, in un modo o nell'altro, verso il gran segreto di Ermete³⁵. In zone ispaniche, pur se meno profondamente che altrove, Francisco Contreras poteva rilevare che la tendenza al misticismo, all'occultismo, alle raffinatezze « decadenti », era segno di uno stato d'animo generale contro lo scetticismo e l'imperio della scienza moderna, contro la goffagine e rozzezza del naturalismo³⁶.

Sullo scorcio dell'Ottocento tale protesta in parte si organizza in parte si banalizza nella Società Teosofica, sulla quale sia consentito un cenno.

Il sorgere della *Theosophical Society* in Inghilterra nel 1875 è uno dei tanti segni della reazione avutasi nei confronti del dominante *habitus* storicistico-positivista; anche la diffusione dello spiritismo aveva assolto analoga funzione qualche decennio prima, tuttavia rispecchiando, come ha rilevato uno dei massimi studiosi di questi movimenti, una diretta dipendenza dalla mentalità del tempo, dalle sue parole d'ordine³⁷. Ora, se il movimento teosofico intese correggere certe storture dello spiritismo, se a questo contrappose la ben più profonda (e gravida di conseguenze) esplorazione della filosofia indiana, non meno che nel primo è riscontrabile in esso la presenza di convinzioni e imperativi tipicamente occidentali e moderni.

Fu quello della Blavatskij un curioso esempio di sincretismo, se non di *pastiche*, misteriosofico consistente nell'innestare e ricucire

³⁵ Cfr. D. Saurat, *Littérature et Occultisme*, Paris 1929; J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*; Paris 1932; A.-M. Schmidt, *Haute science et poésie française au seizième siècle*, in « Les Cahiers d'Hermès », I (1947) (Sulle radici moderne del fenomeno).

³⁶ Cit. da R. Durand, *Rubén Darío*, Paris 1966, p. 39.

³⁷ R. Guénon, *Le Théosophisme, Histoire d'une Pseudo-Religion*, Paris 1921; sullo spiritismo *L'Erreur spirite*, Parigi 1923 (c'è una tr. it., Milano 1974).

brandelli di innegabile derivazione orientale con i principali *poncifs* del progressismo ottocentesco. Le infatuazioni umanitarie e rivoluzionarie proprie del suo tempo, la polemica anticattolica e certi pregiudizi di marca piccoloborghese erano cooptati nei suoi grossi tomi con frammenti di dottrina che lei affermava di avere ricevuto da sapienti indiani, i Mahâtâmâ, la cui effettiva realtà e «legittimità» non è stata mai chiarita in modo soddisfacente. La Blavatskij non risparmiò giuste critiche alla cosiddetta «medianità», dagli spiritisti malamente scambiata per stato di conoscenza mistica, ma gran parte della sua opera appare concepita in stato semiipnotico, quasi da «scrittura automatica». L'equivoco ricorrente nella sua opera, e trasmesso ai circoli teosofici in generale, è sintetizzato dalla di lei continuatrice Annie Besant allorché afferma che le verità antiche, cioè tradizionali, vanno «riproclamate in una forma adatta all'uomo dei nuovi tempi»³⁸.

Da questo equivoco di fondo, ripreso da altri teosofisti (Leadbeater, la Bailey ecc.), nasce il costante impegno dei propagandisti della Società, volto a conciliare una visione generale del mondo che già fu della metafisica orientale e di certe correnti dell'ermetismo medioevale, con un'attitudine che fa propri certi postulati correnti della mentalità contemporanea: la continua perfettibilità del genere umano (in evidente soggiacenza all'evoluzionismo darwiniano), l'ottimismo sentimentale, il fraternalismo tra gli uomini e tra le razze, il superamento progressivo dei «pregiudizi» attribuiti contraddittoriamente al «passato», il tutto condito da fantasie «astrali» che non mancano mai negli scritti dei teosofisti (Roso de Luna è un esempio eloquente).

Altri equivoci e storture: non distinguere tra quanto è da ritenersi «sacro», obiettivo, non modificabile, e quanto invece dipende da condizioni e facoltà che, pur non essendo «scientificamente» rilevabili, appartengono alla sfera dello psichico, quando non del materiale, secondo già intuì un Troxler alla fine del Settecento³⁹. Il concetto di tradizione, che per i teosofisti non è qualcosa di realmente radicato nel metafisico e in certi tipi di civiltà che l'hanno

³⁸ A. Besant, *Le leggi fondamentali della Teosofia*, tr. it., Torino 1929, p. 3.

³⁹ Cfr. A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno*, tr. it. Milano 1967, p. 146 *passim*.

riflessa nella loro organicità, si stempera così in una somma di precetti che vanno gradualmente perdendo il proprio valore trascendente, al quale si erano riferiti precisi contesti storici, per tradursi in un insipido massimario moralistico. È per questo che la polemica dei teosofisti contro le religioni «positive» ha tutta l'aria di sommarsi alle accuse che caratterizzano il versante più ottuso e volgare del «libero pensiero», quello stesso che aveva prodotto il «materialismo» borghese contro il quale intende ribellarsi la loro società.

L'occidentalizzazione dei principi metafisici orientali è poi evidente nella tendenza a ridurre a formule «filosofiche» — donde viene lo Schelling volgarizzato che traspare da certe pagine blavatskijane sul profondo⁴⁰ — togliendo quanto in essi era pura e oggettiva disciplina atta a propiziare il risveglio di facoltà sopite o latenti. Così la nozione di Karma viene asservita alla mitologia obbligatoria del progresso, mai messa in discussione dai teosofisti, e allineata alle fisime sentimentali che guidano di volta in volta la normativa della Blavatskij e di altri del seguito. (E qui sia concessa una divagazione: questo modo di «riscoprire» l'Oriente è un errore periodico in certi ambiti e momenti della cultura occidentale. Le infatuazioni pseudoreligiose avutesi di recente soprattutto in America, in seguito alla crisi dei modelli più brutalmente pragmatico-storicistici, ne sono una riprova. L'Oriente degli intellettuali californiani, le tante sette dai nomi esotici propongono in realtà una lettura arbitrariamente russoviana, «innocentista», «ecologica» ecc. di dottrine che nulla hanno a che vedere con la maniera moderna di porsi tutte le cattive coscienze sorte nel suo seno e di riassorbirle puntualmente. Essa infatti mai mette in dubbio le linee di forza della modernità: il primato della prassi, dell'immanenza, della scienza [con infantili illusioni su un suo «buon uso»], della politica; ma si limita a maledirne il punto d'arrivo, la fase «catastrofica». Può dunque affermarsi che con queste formulazioni ludico-russoviane lo spirito di modernità

⁴⁰ Cfr. J. Tusquets, *El Teosofisme*, Barcelona 1927, p. 116. Il libro di Tusquets mostra quanto fosse attuale in Spagna, ancora sul finire degli anni Venti, la vicenda culturale legata al teosofismo. La sua critica è in gran parte basata sugli argomenti fondamentali di René Guénon (*op. cit.*). Roso de Luna è menzionato con le consuete aggettivazioni «pittoresche» che furono la sua croce (p. 84 e p. 96).

si inventa non solo una metafisica irrisoria, ma rimuove gli ultimi diaframmi obsoleti che si frappongono al compimento del perfetto «regnum» invertito: Babele è infatti il luogo messianico del totale appagamento, del piacere senza limiti, della copula scambiata per àgape, dell'estinzione di ogni differenza, responsabilità, dovere. Esattamente l'opposto di una società «tradizionale» e «orientale» in senso proprio).

La visione sovranaturale che fa tutt'uno con la metafisica tradizionale, la dicotomia essenziale tra tempo (come «storia») ed eternità, tra perennità dell'essere e inganno delle forme, del «divenire», è soppiantata da un immanentismo panteistico che tutto pervade e tutto risucchia in una sorta di anima collettiva — «gran tutto» mondanizzato — e indifferenziata, secondo un macchinoso sistema che i teosofisti, non senza qualche coerenza, intitolano con un ossimoro: «materialismo trascendentale»⁴¹.

Ma, detto ciò per evitare di tornarvi continuamente quando parleremo del teosofismo in Spagna, e senza entrare nel profondo delle ulteriori aporie dottrinarie per le quali si rimanda alla magistrale analisi del Guénon, restano due constatazioni inoppugnabili ai fini di questa e di analoghe indagini. Prima: la funzione di riscatto che il diffondersi di tali idee venne a svolgere in Occidente nei confronti di tipi di civiltà, di sapienze e di modi di pensiero, estranei alla cultura contemporanea, e ciò indipendentemente dal modo erroneo di assumerli e presentarli. Seconda: l'influenza che tali interessi, tali aperture, tali eresie estetico-speculative, esercitarono per via mediata o immediata su cospicue figure di poeti e romanzieri della fine secolo e dei primi anni del Novecento, a segno che il principale imbarazzo di tanta critica universitaria, fino a qualche anno fa, è stato quello di constatarne l'incidenza e passare oltre tacendola, o trattarne in modo «rispettabile», senza cioè far nascere il sospetto di prendere sul serio tali componenti⁴².

⁴¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴² Un elenco di autori e ámbiti letterari influenzati dalle idee ricorrenti in circoli teosofici e occultistici sarebbe troppo lungo. Ecco alcuni esempi, relativi a differenti aree europee simboliste e tardo simboliste, rilevabili dalla bibliografia minima. C. David, *L'œuvre poétique de Stefan George*, Lyon 1952; Ch. Dédeyan, *Rilke et la France*, 2 voll., Paris 1961-1962. J. Genet, *William Butler*

La riscoperta dell'India e delle letterature orientali, sul finire del Settecento, offre qualche anticipo a chi voglia guardare nel profondo di queste vicende. Si sa quale influsso abbia esercitato su Friedrich Schlegel la conoscenza della letteratura sanscrita attraverso le traduzioni curate dagli studiosi della Scuola di Calcutta; si sa ancora del fascino di essa sui primi teorici del tradizionalismo romantico. Sulle soglie dell'ultima ondata romantica qualcosa di simile, è stato osservato, accadrà per Nietzsche dopo la lettura delle *Upanishad*⁴³. Quali che poi siano stati gli esiti e le deviazioni di tali innamoramenti in questi e in simili casi, non può ignorarsi la funzione di irradiazione che nel primo romanticismo e nell'ultimo svolsero le opere che ne furono comunque segnate. Funzione che in parte va riconosciuta alla Società Teosofica dopo quasi un secolo di sistematica distruzione e dileggio operati dalla critica storico-liberale, soprattutto inglese, nei riguardi della cultura indiana e orientale in genere.

La presenza degli esoterismi e dei magismi tra poeti e uomini d'arte dell'età simbolista non è dunque che l'accentuazione o «specializzazione» di una tendenza che è tra le più spiccate del romanticismo: infatti i romantici ripresi dai simbolisti come maestri e precursori, lo sono soprattutto nel modo di porsi dinanzi al mistero, al mito, alla traduzione altrettanto «favolosa», emblematica, anti-descrittiva dell'esperienza mistico-poetica. Novalis è il maestro per eccellenza di tale momento simbolista⁴⁴, anche se non è il solo.

Yeats, Lille 1976. (Per l'area francese il citato lavoro di Mercier offre una prospettiva densa e spesso insospettata). G. R. Lind, *Teoria poetica de Fernando Pessoa*, tr. port., Porto 1970 (pp. 253-300). Per l'Italia si segnala S. Salucci, *Arturo Onofri*, Firenze 1972; e, tangenzialmente, D. Valli, *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*, Lecce 1973. Per avere tuttavia un'idea della vivacità che la predicazione mistico-occultista assunse in Italia nei primi anni del Novecento occorre risalire alle riviste fiorentine sorte tra il 1903 e il 1907 (a «Leonardo» soprattutto): qui l'anello di congiunzione fu rappresentato da Arturo Reghini, che dirigeva la «Biblioteca di Scienza, Filosofia e Religioni»; (cfr. A. Reghini, *Il punto di vista dell'occultismo*, in «Leonardo», V, 1907), e le ragioni furono criticamente «spiegate» da G. Papini (*A proposito di rinascenza spirituale e di occultismo*, *Ibid.*, stesso numero, pp. 129-143).

⁴³ Cfr. E. Zolla, *L'attrazione e la repulsione per l'Oriente*, in AA. VV., *L'esoterismo nella letteratura angloamericana*, Firenze 1978, p. 5 s.

⁴⁴ Cfr. W. Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1955³, cap. I., Muschg rileva una reciproca inversione di tendenza: la Germania della fine Ottocento

Né si estinguerà con il simbolismo la tentazione ermetica, ché dopo il rapido avvicinarsi delle prime avanguardie di tipo vitalistico-attivista, tornerà ad operare al tempo di Crevel e Breton, e ad agire in modo non letterario e declamatorio ma esistenziale e rimbaldiano tra *outrés* ed eretici del surrealismo.

* * *

Letteratura e mito nei primordi modernisti. — Molta letteratura europea del secondo Ottocento — in Spagna ciò vale per le periferie catalana e gaglioga, di nota ascendenza sul modernismo⁴⁵ — è pervasa da una viva presenza del folclore e da un modo neoromantico di avvicinarsi ai valori della terra e della tradizione. È una maniera di rispondere ai primi guasti dell'urbanesimo e al conseguente sradicamento, consistente nel raccogliere dai primi romantici i principi della rivolta antisettecentesca ed applicarli negli anni del pieno tripudio positivista. Le aggravanti collegate alla crescita dell'industrialismo e ai suoi effetti suggeriscono però una diversa formulazione e una più accentuata ambiguità ideologica.

Questa volta non si tratta di ricercare, come già presso i tradizionalisti, i valori del passato quale tessuto sociale vario e omogeneo, non ancora dilaniato dai progetti del riformismo laicistico-radicalo, o dall'uniformismo statale a danno delle culture regionali e «paesane», ma qualcosa di più intimo, oscuro e ancestrale. L'aumento di spessore ed intensità è forse proporzionale a quello dei segni della massificazione e dell'appiattimento sociale. Lo strapotere positivista, il generale edonismo mascherato di buoni sentimenti accentuano la forza della reazione; lo spettacolo dell'industria provoca l'opposto riverbero di un ripiegamento che va oltre le strutture ormai

«dichiara guerra al sogno romantico» poggiando sul realismo francese, la Francia diviene la «terra dell'arte magica», grazie a Novalis e ai primi romantici tedeschi. Tale magistero è già chiaro a Tancredi de Visan ne *L'attitude du lyrisme contemporain*, Paris 1911 (ap. Michaud, *op. cit.*, p. 477).

⁴⁵ Sui nomi di Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Verdaguer e la loro incidenza sul giovane Juan Ramón, v. O. Macrí, *Poesia spagnola del '900*, 2 voll., Milano 1974, I, p. 31.

immodificabili dell'ecumene civile per rivolgersi all'unità frantumata tra uomo e cosmo⁴⁶. L'universo del mito è tra intuito e invocato come un cielo fisso, un firmamento al quale si può guardare dalle strettoie dell'alea e del passeggero con la speranza di potervi ritrovare l'assoluto, un segno delle forze cosmiche che stanno dietro il semplicemente «umano».

Il popolo ridiventa dunque, come presso i primi romantici, l'inconsapevole depositario degli archetipi, le sue saghe riappaiono provvidenzialmente indenni dalla gelida pietrificazione operata dall'intellettualismo. Joan Maragall associa significativamente *Märchen* a sapienza, intuito diretto a sapere analfabeta, poesia a «docta ignorantia»⁴⁷. È per questo che di là delle epopee agresti, delle intransigenti difese del costume avito, si osserva un interesse nuovo per il mitico e leggendario⁴⁸. Del mito attrae l'intemporalità.

Bécquer è, ancora una volta, la chiave di questo amore modernista, dove più dove meno intenso in terre ispaniche. Egli è, come il giovinetto Novalis aggirantesi per monti e castelli di Sassonia, il solitario interprete di scienze perdute, di cabalismi architettonici, di magismi non soltanto tematici ma persino formali e linguistici⁴⁹. Se ne deduce che la mediazione becqueriana si è rivelata essenziale nelle predilezioni estetiche del modernismo e che il suo «popolarismo» ha rappresentato non solo un polo costante del movimento

⁴⁶ Sulla costante antindustrialistica dei modernisti, v. A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona 1951, p. 22 *passim*.

⁴⁷ V. J. Maragall, *Las lenguas francas*, in *O.C.*, citate, II, p. 656; e, nello stesso volume, p. 1067. (Saggio di M. de Montoliu).

⁴⁸ Buon documento della fortuna del folclore in pieno modernismo è la bibliografia di M. M. Tura-Soteras e A. Díaz-Plaja, *Colección de cuentos recogidos de la Tradición oral*, in *Libros infantiles y juveniles en España...*, Madrid 1976, pp. 155-159. Per quel che riguarda la cultura catalana e le limitofe (con interpretazione del mito in Maragall) J. Romeu Figueras, *El mito de «El Comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona 1948; e, stesso autore, *L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari*, in «Serra d'Or», Settembre 1970, pp. 57-59. In questo articolo è messo in rilievo nel modernismo «l'atractiu del medievalisme i del popularisme, admesos com a àmbits estètics d'abast il·limitat i sense diacronia, atemporals» (p. 58).

⁴⁹ G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid 1966², p. 299; ma vedi dello stesso Bécquer, tra i tanti luoghi significativi, *La mujer de piedra*, in G. A. Bécquer, *Obras Completas*, Madrid 1969¹³, p. 765 *passim*.

ma uno sprone a cercarne testimonianze nella teorica europea congeniale: e non si può dimenticare l'importanza di Carlyle e di Ruskin nella preparazione del terreno in cui fiorirà la nuova scuola.

In parallelo con il recupero delle virtù rurali e delle tradizioni vernacole, vivo specialmente in Catalogna in seguito all'opera di Rubió i Ors, di Aguiló e di Milà i Fontanals che preparano un vasto repertorio al medioevalismo modernista — uno dei tanti ossimori con cui ci si imbatte studiando il tema —, si mette in relazione l'opera di Wagner e del wagnerismo in genere, con una più intima ricerca del magico in quello stesso ambito. Sorge nel gusto musicale e teatrale una specie di nordicismo iberico, una curiosa Kakania mediterranea di cui il catalano Morera offrirà interessanti se non eccelsi documenti. Danze di gnomi, cavalcate di demoni, storie di fate e di «dones d'aigua», come la citata di Massó i Torrents, sono segni di una sensibilità che concorre a determinare l'interesse specifico per il misterioso e lo «strano»⁵⁰. Il Palau de la Musica catalana, inaugurato nel 1908, è anche una dimora di ondine, valchirie e coboldi letterari.

L'accorto seppur «dilettante» Rusiñol interpreta questo clima tra invettive contro l'«alito freddo di un popolo che si dice positivista e di ciò si fa un vanto» e richiami a un pensiero che «percepisca visioni di un aldilà sottile ed evanescente», a un'arte che nasca «guardando le altezze... fresca come il riso di un fanciullo e misteriosa come il pensiero di un vecchio». Il discorso di Rusiñol denota tutt'altro che l'innocuo epicureo di cui è andata perpetuandosi la leggenda. È invece di una rara precisione nel connotare i fini del nuovo movimento e le vecchie inimicizie:

Venim perquè necessitem espolsar-nos de sobre tanta farsa egoista, tanta sensatesa fingida, tanta farda de sentit comú, tanta serietat forçada o riure estúpid com ha imposat el menestral enriquít per una banda i per altra la democràcia, an aquesta terra nostra que, per por d'ésser boja, se'ns va tornant enso-pida. Els ideals d'avui dia, les soles lluites que interessin a les grans majories, són només que qüestions materials, exigències pel pobre cos; sofriments d'enveja dels uns i estretes d'avarícia dels altres, barallant-se tots plegats per contentar els crits del ventrell⁵¹.

⁵⁰ Cfr. Cirici Pellicer, *op. cit.*, p. 45 ss.

⁵¹ S. Rusiñol, *Discurs llegit a Sitges en la tercera «Festa Modernista»*, in *O.C.*, citate, II, p. 609 s. Ma qual'era questa «terra»? La sola porzione cata-

Accanto a questi interessi, a queste proposte e a queste illusioni si afferma un nuovo nazarenismo artigianale e cattolico che s'ingegna di ricostruire gremi e corporazioni, e si costituisce in un circolo intitolato a san Luca (1893) sotto la guida di valenti artisti come lo scultore Joan Llimona e l'incisore-poeta Alexandre de Riquer, che introduce in Spagna i temi di Rops, Burne-Jones, Bracquemond e Beardsley⁵². Ma Riquer, che nella sua poesia abbonda di motivi nordico-cavallereschi tipici del preraffaellismo⁵³, è anche molto vicino al gruppo teosofico barcellonense — Via, Plana i Dorca, Maynadé, Montoliu — dopo aver conosciuto a Londra la Besant nel 1894⁵⁴. Queste concomitanze, quando non filiazioni dirette, spiegano influssi paralleli talvolta in ingannevole contraddizione.

È in tale atmosfera che va inquadrata la prima attività degli occultisti spagnoli, tra i quali il gruppo catalano svolge un ruolo di primo piano. Una interazione di suggestioni e di echi speriamo risulti ora più probabile di quanto non appaia da una semplice escussione di documenti che pure, come vedremo, non mancano.

* * *

Riviste e pubblicazioni teosofiche. — Per orientarsi sulle origini del movimento teosofico in Spagna, e sulla diffusione delle idee che vi ricorrono negli anni della parabola modernista necessaria è la lettura dei ricordi personali dei fondatori, accanto a un esame d'assieme, anche se provvisorio, dei principali temi sviluppati nelle riviste

lana, ovvero tutta la Spagna? Ecco la risposta, insieme con un'altra dichiarazione di identità: «preferim ser simbolistes, i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos;... que no hi fa res passar per Don Quixots allí on hi ha tants Sancho-Panzas que pasturen» (p. 612).

⁵² Cfr. M. Utrillo, *Avant-Propos all'Ex-Libris di A. de Riquer*, Leipzig-Barcelona 1903; sulla destra modernista, Ràfols *op. cit.*, p. 264 ss; E. Jardí, *Història del Cercle artístic de Sant Lluc*, Barcelona 1976; sull'influsso esercitatovi da J. Torras i Bages, E. Valenti, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideològics*, Barcelona 1973, p. 289 ss.

⁵³ Cfr. M. Cerdà i Surroca, *Alexandre de Riquer, poeta pre-rafaelita*, in AA. VV. *Alexandre de Riquer, l'Home, l'Artista, el Poeta*, Calaf 1977, pp. 91-126.

⁵⁴ Cfr. J. M. de Riquer i Palau, *Quan el meu pare ja no era noi*, in AA. VV., *Alexandre de Riquer...*, *op. cit.*, p. 40 s.

teosofiche di cui abbiamo potuto prendere visione in due biblioteche barcellonesi ⁵⁵.

Stando ai ricordi di Manuel Treviño y Villa l'origine del movimento risale al 1884, quando un suo amico, e futuro mecenate dell'occultismo spagnolo, José Xifré ⁵⁶, ha notizia del sodalizio blavatskijiano da una pubblicazione protestante di Madrid, « El Cristiano ». Incuriosito dalla notizia, apparsa su un giornale al quale si era avvicinato per studiare « el protestantismo desde su secta más apartada: los anabaptistas », Xifré decide non solo di entrare in contatto epistolare con la loggia teosofica francese, ma di trasferirsi a Parigi — dove era nato nel 1855 — per intraprendere studi di orientalistica. Il suo primo maestro sarà il magistrato-etnologo-viaggiatore Louis Jacolliot, autore di *Le spiritisme dans le monde* (1875) e de *Les traditions indo-asiatiques* (1876), alla cui erudizione aveva attinto peraltro uno dei primi propagandisti dello spiritismo in Spagna, il visconte Antonio de Torres Solanot di cui parla Menéndez y Pelayo ⁵⁷.

Da Parigi il paziente studioso trasmette per corrispondenza le lezioni all'amico spagnolo Tomás Doreste, che più tardi, insieme con gli stessi Xifré e Treviño, darà vita al primo circolo teosofico in Spagna. Un altro componente è Francisco Montoliu y Togores ⁵⁸, il quale, essendosi imbattuto casualmente a Madrid nella ri-

⁵⁵ Guarda caso, si tratta non dell'ufficiale Biblioteca de Catalunya, ma di due centri secondari e in qualche modo dirimpettai, la Biblioteca popular Arús e la Biblioteca pública episcopal o *del Seminario*. La prima, di ascendenze massonico-anarchistiche, secondo lo stampo che le dette il fondatore, la seconda cattolico-confessionale.

⁵⁶ José Xifré i Hamel, di ricca famiglia catalana, avrebbe consolidato la sua posizione sociale sposando María Chacón y Silva, contessa di Campo Alegre e marchesa di Isasi.

⁵⁷ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid 1963, VI, p. 484 ss., con fitta bibliografia che mostra la vivacità della moda spiritista verso gli anni Settanta del secolo scorso.

⁵⁸ Due altri Montoliu y Togores, Cebrià e Manuel, sono ben più notoriamente collegati all'introduzione della cultura spiritualistica nella Spagna della fine secolo e degli inizi del Novecento. Non ho potuto appurare il grado di parentela con il fondatore del gruppo teosofico, sul quale si può aggiungere che era ingegnere, avvocato e direttore della barcellonese *Escuela de Peritos Agrónomos* (Trovo questa notizia nella recente opera di F. Sánchez Dragó, *Gárgoris y Habidis*. Una historia mágica de España, 4 voll., Madrid 1978, IV, p. 166).

vista « Le Lotus » ⁵⁹, entra in contatto con Madame Blavatskij chiedendole l'autorizzazione a tradurre l'*Isis unveiled*. Attraverso la fondatrice della Società, Montoliu è presentato agli altri, e insieme decidono di dare inizio all'attività editoriale. Lo stesso Montoliu pubblica un opuscolo intitolato *¿Qué es la Theosophia? Publicación de la Sociedad Theosophica Hermes*, e assume la direzione del gruppo fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1892 ⁶⁰.

Nonostante un certo attivismo che caratterizza soprattutto il periodo iniziale — logge teosofiche e gruppi « buddisti » sorgono nei posti più impensati, da Tarrasa a Orense ⁶¹ — si avverte dai noti-

⁵⁹ Il titolo esatto era « Le Lotus rouge », fondato a Parigi nel 1887 come organo della loggia teosofica « Isis », (cfr. Mercier, *op. cit.*, I, p. 208). In Spagna il titolo sarebbe riapparso in una pubblicazione barcellonese della quale non ci si occuperà in questa sede, « El Loto blanco » (1917-1932), « organo de relación entre teósofos españoles e hispanoamericanos ».

⁶⁰ Fin qui le notizie fornite da M. Treviño y Villa, *Recuerdos 1884-1889*, in « Sophia », XVII (1909), p. 470 ss.; un altro « adepto », José Melián, avrebbe spostato l'inizio della attività del gruppo al 1891, e precisato che i fondatori erano stati Montoliu y Togores, Xifré e Treviño, regolarmente muniti di « diploma » della Blavatskij. Meno futile è la notizia che prima della costituzione ufficiale del gruppo era già vivo l'interesse per il teosofismo, grazie alla rivista « Estudios Teosóficos », avente come direttore il citato Montoliu e redattore J. Roviralta Borrell.

⁶¹ A Orense, si apprende in una notizia apparsa in « Sophia » (1910, p. 562) sorse un « Grupo Buddhista Independiente » *Amritanagar*, animato da quattro « risoluti studiosi del buddismo » (data la città e la sua successiva presenza nella rivista credo che vi abbia avuto parte Vicente Risco). A Barcellona esistevano inizialmente due « ramas », intitolate rispettivamente « Barcelona » e « Arjuna » (il principe della *Gita*), mentre nella vicina Tarrasa operava la loggia « Bakti ». C'è inoltre da osservare una certa « parentela » tra cultura ateneistica, scuole serali, movimenti occultistici e strati proletari, generalmente immigrati, che andrebbe studiata con finalità diverse dalle nostre. A Barcellona il maggior centro di attività spiritistiche si ebbe nel sobborgo di Gracia, dalle vecchie e radicate ascendenze anarchiche, né è azzardato pensare che il pubblico di quei centri fosse spesso il medesimo. (Vedi in « Sophia », 1909, pp. 196-197, il ricordo della medium Amalia Domingo y Soler, distintasi per « trabajo tan fecundo como fructuoso durante más de treinta años », nel ricordato sobborgo, e ora quartiere, barcellonese). Peraltro il fervore socialista e rivoluzionario è spesso legato alla prima attività di alcuni personaggi dell'Olimpo occultistico, come indicano i casi della Besant in campo europeo e di Torres Solanot in campo spagnolo, mentre nei casi più sprovveduti si osserva facilmente che l'assunzione dei *poncifs*

ziari apparsi in «Sophia» che il successo della Società è di gran lunga maggiore in America, specialmente a Cuba (con 32 logge)⁶², che non in Spagna. È evidente, anche per l'inconfondibile aria da sodalizio anglosassone che si respira in queste pagine, che il movimento non ha mai veramente messo radici solide, e ci si spiega perché sia diventato spesso oggetto di beffe memorabili e di notizie non sempre attendibili. Il citare continuamente gli «atti» dei maestri — anzi delle «maestre» — della Società, e del colonnello itinerante H. S. Olcott, il confondere tutto — comunicazioni spiritiche, vegetarianismo, femminismo, pacifismo, esperantismo, protestantesimo, orientalistica *a la violeta* — dovevano far sì che questi ambienti, come tali, diventassero miniera inesauribile di aneddoti simili a quelli fioriti intorno alle prime cappelle krausiste.

I gruppi teosofici di Madrid e Barcellona dettero un notevole impulso all'attività editoriale e pubblicistica diffondendo così non soltanto la letteratura specializzata e «ufficiale» della Società, ma quella «profana» ritenuta coerente con i principi fondamentali dell'occultismo. Ciò è rilevabile tanto in seno alle riviste che nelle colonne editoriali.

Tra gli autori stranieri di indirizzo strettamente teosofico, i cui libri apparvero in traduzione spagnola nel periodo che abbiamo in esame, vanno segnalati: A. Arnoul, H. P. Blavatskij, A. Besant (otto titoli, a cominciare da *The seven Principles of Man = Constitución septenaria del hombre*), M. Collins, D. A. Courmes, J. C. Chattrij, R. Fullerton, B. Harding, Fr. Hartmann, W. Judge, J. Kingsland, C. W. Leadbeater (*Vegetarianismo y ocultismo; Nuestra relación con los niños*), A. P. Sinnet (*El Buddhismo esotérico*), W. Scott Elliot, Swâmi Vivekânanda (*Filosofía yoga*, nella trad. di José Granés: Oriente e sapienza ridotti a proposta filantropica e a messaggio «energetico»); e ancora W. R. Old e Th. Pascal.

Tra i lavori degli spagnoli vanno ricordati quelli di Estanislao Sánchez-Calvo — buon erudito, ammirato da Clarín, di cui gli occultisti lamentano l'ingiusto oblio⁶³ —: *Los nombres de los Dioses*

occultistici è esclusivamente finalizzata nel senso della polemica contro l'ortodossia cattolica.

⁶² «Sophia», 1910, pp. 447-449.

⁶³ Cfr. V. Díaz-Pérez, *Con motivo de la muerte de Leopoldo Alas; el asunto Sánchez-Calvo; una carta del Sr. Alas sobre el particular; la herencia intelectual*

e *Filosofía de lo maravilloso positivo*; e di José Roviralta Borrell, primo e buon traduttore della *Bhagavad Gita*, e più tardi, in ottima prosa, del *Faust* di Goethe. Gli spagnoli a volte si nascondono dietro uno pseudonimo o sotto un ricorrente Nemo, autore delle *Cartas Rosacruces*⁶⁴. I nomi di questi autori appaiono spesso sul retro della copertina di «Sophia», le pubblicazioni relative potevano richiedersi alla «Biblioteca Orientalista» (Tapinería 24, Barcelona) di proprietà di Ramón Maynadé⁶⁵.

Tra le firme che appaiono in «Sophia» (dal 1903 al 1912) si segnalano quelle di V. Díaz-Pérez, dei tre fratelli González-Blanco, José Melián, J. Roviralta Borrell, Vicente Risco (che più tardi si sarebbe rivelato eccellente studioso del mito), J. Plana i Dorca (poeta e bibliofilo catalano, autore di *Papellones*), J. Xifré, M. Treviño y Villa, R. Urbano, M. Roso de Luna, E. Sánchez-Calvo, «Febo de Lemosín»: fin qui i più ricorrenti nomi di occultisti. Ad essi vanno però aggiunti quelli di letterati di primo piano i cui testi appaiono raramente ma sempre con temi significativi: Alberto Insúa, Luis de Zulueta (che in quegli anni collabora con Marquina alla rivista modernista barcellonese «Luz», 1897-1898), Carolina Coronado (con un testo: *Safo y Santa Teresa de Jesús*), Ramiro de Maeztu (presentato da R. Urbano, con un articolo sulla mistica nipponica del Bushido, *La rosa y la flor del cerezo*), Salvador Rueda, e lo stesso Unamuno (con una poesia, non delle migliori, intitolata ¡*Perdón!*).

Vicinanza e saltuarie collaborazioni che possono fare da riscon-

tual de Sánchez-Calvo, in «Sophia», agosto 1901; e P. González-Blanco, *Los filósofos desconocidos*, in «Sophia» settembre 1902.

⁶⁴ Non ho visto nessun esemplare di queste *Cartas*, ma è appena il caso di ricordare l'omonima corrente francese ispirata dal Sâr Péladan, avente influsso, mediante Paul Serusier, sul gruppo artistico della *Rose-Croix*. D'altronde è ricorrente tra gli occultisti spagnoli la tendenza a tradurre fino al calco nomi e titoli stranieri: la «Biblioteca de las Maravillas» di Roso de Luna trova il suo immediato precedente in una «Librairie du Merveilleux», molto attiva al tempo della famosa *affaire* delle «due rose». Cfr. E. Dantinne, *L'œuvre et la pensée de Péladan*, Paris 1948.

⁶⁵ Dopo la guerra civile troviamo il nome di R. Maynadé a Città del Messico come editore di opere pseudorientaliste; la figlia Josefina, che fino a qualche anno fa viveva in un ospizio barcellonese, è venuta pubblicando diversi libri di divulgazione come *Krishna. El maestro de la devoción*, México 1959; *Lao-Tse. El maestro de la humanidad*, México 1961, ecc.

tro con quanto si disse dappprincipio a proposito delle riviste moderniste.

Tra le firme straniere è possibile operare la stessa distinzione: accanto ai testi di Eliphas Lévi (tradotti da «Concha», Concepción Ruiz Giménez), di Schuré, delle Blavatskij e Besant, di Leadbeater devono annoverarsi quelli di Bulwer-Lytton — classico della narrativa occultista —, di Maeterlinck, sulla cui importanza in questi ambienti si è detto, ma anche di filologi e storici come Gaston Paris e N. Fustel de Coulanges, e di filosofi considerati «preparatorii» come Carlyle e Nietzsche (che aveva d'altronde in Rafael Urbano uno dei suoi migliori traduttori di quegli anni)⁶⁶.

Prima di parlare più particolarmente di «Sophia» e dei temi che vi ricorsero con maggior frequenza ci sembra di qualche interesse fornire una breve notizia su una rivista barcellonese il cui titolo non abbiamo trovato altrove.

«Antahkarana» («El Sendero»), Revista Teosófica Mensual, si pubblica dal 21 gennaio 1894 al 21 giugno 1896. Sono otto pagine, con alla fine un nutrito elenco di pubblicazioni teosofiche in spagnolo, inglese, francese, e con indirizzi di sedi e centri di propaganda. Il motto che campeggia sotto il titolo è in sanscrito: SATYAT NASTI PARO DHARMAH, cui segue la traduzione spagnola «No hay religión más elevada que la verdad».

Il grosso degli articoli apparsi in «Antahkarana» è generalmente costituito da traduzioni o da parafrasi della letteratura teosofica corrente soprattutto in paesi di lingua inglese. Nel n. 13 (21 gennaio 1896) appare l'introduzione di José Roviralta (ma qui anonima) alla *Bhagavad Gita*, mentre il testo tradotto viene pubblicato a puntate nei numeri successivi. Troviamo tra le firme quella di Plana i Dorca. Una spia dei curiosi sincretismi d'epoca è costituita da un articolo (anonimo) intitolato *El Socialismo verdadero conduce a la Fraternidad universal* (nn. 18-20). Ben più interessanti i titoli annunciati da una «Biblioteca científica-literaria» (n. 20): tra i Flammarion e i Bulwer-Lytton di rigore spiccano Poe, Balzac (*Sera-*

⁶⁶ Cfr. G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid 1967, pp. 76-77. Nell'interesse per il pensatore tedesco gli erano compagni, come risulta dallo stesso libro di Sobejano, altri scrittori di occultismo, e in particolare i tre González-Blanco, distinti in vario modo nella diffusione del verbo nietzscheano.

phitus; Luis Bomberg [sic, per Lambert], Dostoevskij, Armand Sylvestre (lo scrittore parnassiano-simbolista della «Renaissance littéraire», ammirato da Rubén Darío, e introduttore, con Emile Blemond e la Gauthier, dei «poeti spiritisti americani»)⁶⁷, e Tolstoj.

«Antahkarana» conclude le pubblicazioni col n. 30, e in una patetica nota di saluto ai lettori si vanta di aver diffuso «los ideales teosóficos en el vasto campo de las clases menos privilegiadas». Annuncia infine la prossima fusione con «Sophia».

* * *

La rivista «Sophia» tra il 1903 e il 1912. — «Sophia» costituisce la più solida e lunga esperienza pubblicistica del movimento teosofico e occultista in Spagna. Se si considera il periodo da essa ricoperto e lo si mette a paragone con l'arco sempre effimero delle pubblicazioni letterarie della stessa epoca, se si considera pure la già indicata convivenza di alcuni principali suoi collaboratori spagnoli in ambienti e periodici culturali, ci si deve meravigliare della disattenzione nei suoi confronti da quanti si sono occupati della vessata e sempre aperta questione degli influssi intellettuali raccolti dal modernismo. Né ha senso opporre il livello letterario solitamente non alto e sempre iterativo di questa e di simili pubblicazioni, o la scarsa eco che vi riscuotono i contemporanei avvenimenti storici e di cultura «militante».

Il primo non è difetto esclusivo delle pubblicazioni occultiste e chiunque abbia dimestichezza con riviste e opuscoli che in quel periodo svolgono una funzione in qualche modo eversiva sa con quanto ciarpame, con quanta retorica, con quale autodidattica di infatuazioni passeggiere, di mediocri letture e di maestri fraintesi, ha da vedersela; per cui non verrebbe in mente — si può supporre — farsi giudici da filologi delle prime versioni nietzscheane, tolstojane, ibseniane e ruskiniane. Ma il loro valore scadente, la loro origine avventurosa, di seconda o terza mano, non possono far mettere in dubbio la realtà di quegli influssi.

In quanto al secondo punto la risposta è nell'indole stessa di

⁶⁷ Cfr. Mercier, *op. cit.*, I, p. 94.

questi movimenti. Gli occultisti si emarginarono deliberatamente, in quanto occultisti; in quanto letterati e critici svolsero un'attività caotica, dispersiva, sempre insidiata da *aficiones* tra bohème e giornalismo, perché se ne possa misurare la traccia, diretta o indiretta, in quello stesso ambito ideologico. Ciò è tanto vero che ci ha fatto spesso r'flettere sui vantaggi di questa nostra incursione; ma non è meno vero in altri ambienti coetanei della cultura europea, e tuttavvia nessuno che voglia tracciare un soddisfacente quadro delle coordinate che distinguono l'età simbolista potrebbe ormai prescindere dalla fortuna di esotismi ed esoterismi, primitivismi e pitagorismi, magismi e misticismi che, fino a qualche lustro addietro, usava riunire nell'unanime biasimo meritato da « esteti » e da evasori dalla storia.

Fra i temi sviluppati in « Sophia » due meritano speciale attenzione: lo studio dei sostrati magico-mistici nelle tradizioni ispaniche, e quello, propriamente di derivazione teosofica, dell'Oriente e delle dottrine sapienziali. Una veloce scorsa dei principali articoli su questi argomenti, apparsi tra il 1903 e il 1912, permetterà di accertarcene, e di dedurre che un vero e proprio spoglio potrebbe dare risultati non inutili.

Fondata da Francisco Montoliu y Togores nel 1892, « Sophia » sarebbe vissuta quaranta anni esatti, dato che nel 1932 si sarebbe fusa con la pubblicazione barcellonese « El Loto blanco » in una stessa rivista, « Teosoffa », soppressa allo scoppio della guerra civile. La rivista aveva direzione e amministrazione a Madrid (Atocha 127). Sulla copertina campeggiava uno svastika sinistrorso inscritto in un cerchio; nella prima pagina il nome della pubblicazione riappariva in caratteri greci, più sotto stava lo stesso motto in sanscrito già riportato nel cenno ad « Antahkarana », con relativa traduzione spagnola. Ho potuto consultare le annate tra il 1903 e il 1912, nel corso delle quali la direzione fu tenuta alternativamente da Melián, Díaz-Pérez, Urbano, Treviño y Villa.

Il primo numero del 1903 si apre con un attacco a fondo contro il positivismo filosofico e il filisteismo spicciolo caratterizzanti la società contemporanea, e, meno scontatamente, contro le religioni « positive » i cui componenti, per quanto « apegados a la tradición [...] celosos que sean en el cumplimiento de los deberes que sus respectivas iglesias les imponen, no pueden sustraerse al influjo materialista de su época », e adorare il nuovo vitello d'oro prendendo

parte alle moderne babilonie e dimenticando gli anatemi con cui sono da quelle stesse religioni condannate. Il compito del vero teosofo, conclude l'articolo, è quello di combattere « tan funesto desenlace ».

Il fronte in cui vengono a trovarsi questi scrittori, e ne fanno fede i testi apparsi non solo nel corso del decennio che abbiamo in vista, è duplice: da una parte il materialismo « volgare » dominante nella seconda metà dell'Ottocento, dall'altra l'ortodossia delle religioni cosiddette positive, nella misura in cui si sono lasciate contaminare dallo spirito o mentalità del tempo, oltre, beninteso, a quel senso di freddezza ufficiale e di intollerante esclusivismo che essi attribuiscono alla Chiesa cattolica.

I teosofisti — anche se non sempre provveduti di buoni strumenti dialettici e di agguerrite conoscenze in materia « tradizionale » — mantengono fede a tale impegno ⁶⁸.

Nel corso delle annate seguenti, accanto alla prevalente disquisizione delle autorità del teosofismo anglosassone, si osserva una frequente presenza dei nuovi « mistici » della letteratura e di quelli meno recenti ma reinterpretati in chiave simbolista e teosofica. Tra i nomi di particolare risonanza, oltre a Maeterlinck e al Novalis rivisitato, spiccano quelli di Nietzsche, *El árbol de la montaña* ⁶⁹, e di Th. Carlyle, *El mito de Thor* ⁷⁰. L'Oriente, non sempre filtrato attraverso l'esegesi teosofistica, appare in frequenti articoli; così uno scritto in forma aforistica e sentenziosa di Luis de Zulueta, *En momentos difíciles*, è formato da ampie citazioni e parafrasi da testi buddhici e sapienziali (*Dhammapada* e *Aranyaka Upanishad*). Qualche anno dopo J. Roviralta Borrell presenta una *Síntesis de las enseñanzas capitales de la « Bhagavad Gita »* ⁷¹.

Nei temi del folclore e della mistica ispanici spetta a Urbano fornire prove conclusive. In *Un apócrifo de la magia (El libro de San Cipriano)* ⁷², egli comincia col mostrare la totale apocrifia di

⁶⁸ Di E. González-Blanco si deve pure ricordare *El materialismo combatido en sus principios cosmológicos y psicológicos*, Madrid 1907.

⁶⁹ « Sophia », XI,10 (1903).

⁷⁰ « Sophia », XI,11 (1903).

⁷¹ « Sophia », 1911, pp. 446-452.

⁷² Era stato parzialmente pubblicato da un erudito gagliogo, B. Barreiro,

questo celebre testo, ma rileva che ciò non inficia minimamente il valore di quanto il libro conserva come codice dell'«occultismo popolare»⁷³. Le argomentazioni di Urbano sono efficaci e non risparmiano né l'esumatore gagliengo né le prevedibili deduzioni sulla magia come generale impostura che dalla natura apocrifa del testo potrebbero trarsi accettando la prospettiva razionalistica. Prende poi in rassegna i possibili Cipriani cui è stato attribuito il testo, da san Cipriano di Cartagena a san Cipriano di Antiochia (lo stesso del calderoniano *Mágico prodigioso*). In altra occasione attacca il modo riduttivo con cui da parte cattolico-razionalista si è preteso trattare il problema delle influenze orientali e delle conoscenze esoteriche presso certi mistici della Cristianità medioevale (*Mohidín y Raymundo Lull*)⁷⁴.

Da segnalare, come indice del neo-nazarenismo letterario e artistico di quegli anni, è un articolo di V. Díaz-Pérez, intitolato *Recuerdo*⁷⁵, e dedicato alla settima lampada ruskiniana, quella del «ricordo». È una glorificazione della civiltà delle cattedrali e dell'arte delle vetrate, i cui artefici — scrive l'autore — «commentano» alla loro maniera le dottrine di san Tommaso, di Vincenzo di Beauvais, di Giacomo da Voragine e di Durando di Mende. Il resto è un'onesta *Plauderei* antiprogressista con tutte le lamentazioni già sperimentate in epoca protoromantica, ma senza il mordente e la coerenza che il tema richiede. Interessante è pure il cenno alla Sagrada Familia di Gaudí come esempio di architettura legata alla nozione ruskiniana di «ricordo», poiché il carattere «mistico» e perciò «incomprensibile» dell'opera gaudiniana è argomento che ricorre nel dibattito dottrinario di quegli anni. Fra gli stranieri,

(*Brujas y astrólogos. De la Inquisición en Galicia y el famoso «Libro de San Cipriano»*, La Coruña 1885); la tradizione su san Cipriano ha notevole rilievo nella tematica magica tardo-romantica e modernista. Cfr. E. González López, *Valle-Inclán y Curros Enríquez*, in «Revista Hispánica Moderna», II (1945), pp. 215-226.

⁷³ «Sophia», 1908, p. 468 ss.

⁷⁴ «Sophia», 1906; è una rassegna ragionata dei recenti lavori di J. Ribera e M. Asín sull'argomento.

⁷⁵ «Sophia», 1909, pp. 60-65; è tratto dal libro che l'autore aveva pubblicato ad Asunción nel 1908, *El gran esteta inglés Sir John Ruskin y sus «Siete lámparas de la arquitectura»*.

oltre a una riscoperta periodica in ambienti occultistico-letterari, quella di Bulwer-Lytton⁷⁶, è da notare il contributo di uno scrittore che ebbe notevole importanza tra letterati e poeti dell'età simbolista, Edouard Schuré, presente in «Sophia» con capitoli tratti dai *Grands Initiés*⁷⁷.

Intensi erano i contatti con i gruppi occultistici europei, come può capirsi dalle copiose notizie sulle attività culturali parallele (conferenze, lezioni, «cursillos») e come meglio si inferisce da una corrispondenza di J. Garrido Ramos che informa i lettori su un pittoresco congresso svoltosi a Parigi, Hôtel des Sociétés Savantes, cui concorsero le più disparate «obbedienze» e confessioni: teosofi, spiritisti, «cristianos esotéricos», swedenborghiani, islamisti, «judaístas e Indos de Europa [...] hebraístas, cósmicos, inmortalianos, metempsicosianos y hasta materialistas a mitad de camino de una evolución espiritualista», il tutto per studiare «un plan de acción común entendiéndose acerca de los principios, y dar el combate contra los que niegan la existencia y los derechos del espíritu»⁷⁸.

Ma non tutto era così indiscriminato e caotico nelle predilezioni e negli scritti che apparivano in «Sophia». Vicente Risco, che dà inizio alla sua collaborazione nel 1912, dimostra, pur muovendosi ancora alla periferia dell'ideario teosofico, grande preparazione di studioso. Un suo *Ensayo sobre la herejía de la individualidad* rivela notevole libertà critica, visto l'ambiente di instancabili ripetitori che forma il grosso della redazione.

Neppure vanno dimenticati gli interventi di Roso de Luna, sul cui lavoro ci si soffermerà più avanti. Un suo studio su *Ocultismo ibérico*⁷⁹, scritto quasi senza le consuete sbavature della scuola, ha come scenario il Bierzo, quale luogo aurifero ricco di leggende e di tradizioni magiche: ne ricorda con accenti romantici le vestigia celtiche e non tralascia di citare un significativo brano da *El Señor de Bembibre* di Gil y Carrasco («todo es templario en el Bierzo y,

⁷⁶ *La casa y el cerebro*, in «Sophia», 1909.

⁷⁷ Due capitoli apparsi nel 1909, *El templo de Júpiter*, pp. 89-93; e *Una fiesta en el templo de Dioniso*, pp. 178-183.

⁷⁸ «Sophia», 1910, pp. 190.

⁷⁹ «Sophia», 1912, pp. 414-418 e 467-475.

como tal, ocultista» ecc.)⁸⁰. A proposito del destino conosciuto in Spagna dall'Ordine del Tempio, ben diverso da quanto avvenne in altri paesi europei, conclude in modo quasi menendezpelayesco e inaspettato se si pon mente al tedioso e trito fraseggio «antioscurantista» ostentato dagli altri collaboratori, affermando che in questa terra «la libertad es lo viejo y lo nuevo el fanatismo»⁸¹. Segue una digressione, illustrata da fotografie, sul romitaggio della *Quinta Angustia* a Cacabelos, in cui si trova una scultura in legno che raffigura Gesù Bambino mentre gioca a carte con i santi Antonio e Bernardo. Le considerazioni che seguono riguardano il 4 e il 5 come numeri dell'occultismo, specialmente templare, e, un po' più a *vuela pluma*, le usanze delle popolazioni circostanti, i *Vaqueiros*, poi confermatesi di tanto interesse in campo antropologico e folclorico.

* * *

Su alcuni scritti di Rafael Urbano. — Tra quanti in questi ambienti si occuparono di questi temi e ne scrissero con impegno, in mezzo a ripetitori acritici e a frivoli degustatori di magismi ed esotismi parigini, spiccano due bizzarre personalità, molto diverse tra loro, Rafael Urbano (1870-1924)⁸² e Mario Roso de Luna (1872-1931). Su entrambi, in questo approccio al movimento occultista in Spagna, ci sia consentita qualche osservazione.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 467.

⁸¹ *Ibid.*, p. 469.

⁸² Di Urbano lascia un breve profilo Pío Baroja nella *Memorias* (in *Obras completas*, Madrid 1949, VII, pp. 838-839), e lo include, non senza motivo, nella galleria di *Escritores, bohemios y políticos* gravitanti intorno alla casa editrice di suo cognato, Rafael Caro Raggio (Sawa, Barrantes, Cornuty...). È interessante sapere che l'occultista abbia indotto senza successo il Basco alla lettura di Ganivet, e conoscere il giudizio, non del tutto negativo, che sorprende nell'ombroso Baroja delle memorie: «Urbano era un hombre inteligente, con ideas originales, quizá un poco pagado de sí mismo. Quería demostrar que sabía más de lo que en realidad sabía y sobre todo en cuestiones del ocultismo. Hubiera hecho la competencia a Valle-Inclán y a Sawa en el arte de la petulancia» (p. 839). Tra i libri di Urbano vanno ricordati *El manual del perfecto enfermo*, Madrid 1911; e *El diablo, su vida y su poder*, Madrid 1922.

Nel 1903 «Sophia» (nn. 5, 6 e 7) pubblicava un lungo articolo di Urbano, il cui titolo, *El misterio*, è di per sé un invito a soffermarci su quanto finora siamo venuti scrivendo ed elencando.

L'autore comincia col distinguere nettamente, ed anzi mettere in opposizione, l'idea di progresso materiale e il senso di angoscia che l'uomo si porta dentro come tormento e domanda sulla sua condizione. Di contro e parallelamente al primo sono andati crescendo i segni della sua sventura e della sua solitudine, tali da far apparire i vantaggi offerti dal primo come «cruelles refinamientos del Destino para aumentar la mortificación diaria; algo como esos hipócritas cuidadosos que se guardan a un reo de muerte»⁸³.

Ma la malinconia, il tedio non sono stati eccezionali dell'animo umano: essi sono soltanto esasperati nell'artista e nel poeta, nel loro straniamento accentuatisi col moltiplicarsi di modi di vita che concedono uno spazio sempre più ristretto alla meditazione sul suo intimo essere. L'uomo è oggi assediato da una sensazione di dolore della stessa esistenza, da un senso di vuoto che invano si sforza di colmare mediante le mille occupazioni da cui è distratto nel corso della giornata («antes se moría de insolación... hoy se muere de tedio»).

Lo *spleen* baudelairiano sembrerebbe fin qui il luogo di esercitazione, l'ispiratore di questo come di analoghi ragionamenti che ricorrono nel «dilettantismo» europeo degli anni della crisi borghese. Senonché Urbano non manca di smentire l'impressione del lettore indicando la distinzione tra l'artificio del dolore e la sua verità universale e senza tempo: «Ved como la preferencia crepuscular del arte nuevo, ese amor a la duda de las luces, lejos de ser una tendencia sistemática, hija de los sueños del vino de Hoffmann, del alcohol de Poe, del opio de Quincey, de la morfina de Gerardo de Nerval, más que un producto artificial, como las orquídeas caprichosas y fantásticas de las *serres chaudes*, es la expresión de la angustia indefinible, perdurable y eterna, cuyo eco débil, muy débil, se oye en los fragmentos del *folk-lore* universal»⁸⁴.

Ecco perché quanto del patrimonio popolare permane, sia pure

⁸³ «Sophia», 5 (1903), p. 172.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

come sedimento corrotto e degradato, va interpretato e difeso come ricordo di quell'autentico «dolore» che cita a sua volta una perduta felicità. Le superstizioni, scrive Urbano, «merecen llorarse cuando se pierden con el mismo dolor con que Juan Pablo [Jean Paul] se lamentaba haber perdido las suyas»⁸⁵.

Senza esplicitarlo l'autore discrimina dunque tra volgare noia del quotidiano, alla fine episodio non necessario né universalmente sentito, e acedia come stato di speciale disposizione verso l'altro: momento in cui la visita del demone può celare un invito al «volo», alla creazione del fantasma poetico. Scorge inoltre nel folclore una specie di cassa di risonanza in cui la domanda e la risposta supreme sono già pronunciate nella loro essenza sempre varia e «miracolosa», ovvero, con diversa formulazione, come arca universale dei miti, luogo degli archetipi.

Dinanzi alla superstizione, che svolse la funzione di «alivio» ma fu anche «oculta de virtud para todo remedio», si leva molto tardi nella vicenda umana l'imperio della ragione a fiaccare gli istinti — ai quali Urbano concede improvvidamente il ruolo delle potenze spirituali — «para aniquilarlos y concluir con ellos en nombre de una ficción monstruosa, la más infame y tiránica de las imposiciones»⁸⁶.

La confusione è a questo punto evidente nel saggio di Urbano, ma non è esclusiva di lui né del suo ambiente culturale: il disgraziato equivoco sui termini «ragione» e «istinti» (quasi che il culto della prima non si sia poi rivelato una propedeutica alla glorificazione dei secondi) gli consiglia l'esaltazione degli istinti emancipati e dunque la sovrapposizione dei concetti di via mistica e anarchismo.

Pur attraversandone le tappe esterne, frequentando identiche o simili letture, muovendosi in ambienti aventi qualche analogia, ugualmente operando con la massima sincerità, Urbano non lesse o non capì la definizione che Huysmans trovò per questi concetti e che qui potrebbe valere come limite delle approssimazioni letterarie al cuore dell'assunto. Aveva scritto Huysmans nel presentare il *Latin*

⁸⁵ *Ibid.*, stessa pagina.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

mystique di Gourmont: «Il ne faut pas confondre le vague à l'âme, ou ce qu'on appelle l'idéalisme et le spiritualisme, ou même encore le déisme, c'est-à-dire de confuses postulations vers l'inconnu, vers un au-delà plus ou moins trouble, voire même vers une puissance plus o moins occulte, avec la Mystique, qui sait ce qu'elle veut et où elle va, qui cherche à étreindre un Dieu qu'elle connaît et qu'elle précise, qui vient s'abîmer en Lui tandis que Lui-même s'étend en elle»⁸⁷.

Dall'equivoco Urbano passa a confusioni accessorie, ma tipiche, queste, dei circoli in seno ai quali si muoverà sempre. La religione «positiva», vista come religione del potere, è da lui accusata — non senza qualche remota giustizia che però è lontano dall'identificare — di abuso di razionalismo. Ne deduce che «el castigo que se da al hombre en todas las religiones por su primer y único pecado, su separación de los instintos, es la razón, la ciencia». Dopo di che giunge puntualmente, come in tutti gli *Schwärmer*, l'esaltazione dell'infanzia quale momento privilegiato di poesia, idea in cui si reintroduce e ingigantisce il principale malinteso dei romantici alla maniera di Franz Sternbald; le forze dei bambini sono deboli, scrive Urbano, ma esse appaiono la strada più sicura «per ricominciare la vita e volgere i passi al vero destino con la soddisfazione dell'istinto».

Meno caotico è l'autore quando si muove in un terreno congeniale, come quello del folclore. Dinanzi al multiforme insinuarsi della prassi razionalistica nella vita quotidiana l'agire dell'uomo superstizioso non gli sembra privo di una certa empirica logicità, poiché nell'atteggiamento dell'umile di fronte al verificarsi di certi fatti — donde viene lo stato «superstizioso» — vede qualcosa di più che semplice, rozza ingenuità. C'è, afferma, l'aver intuito «la condicionalidad de los hechos y la continuidad sin solución de la naturaleza»⁸⁸.

Gli intuiti e gli abbagli, il piglio categorico e le mezze verità di questo *Misterio* sono già quelli di certi teorici del surrealismo, ma senza, come questi, aver l'aria di fare delle rivelazioni e di essere i primi ad aver capito. Buon esempio è il passo in cui Urbano

⁸⁷ Cit. da Michaud, *op. cit.*, p. 470.

⁸⁸ «Sophia», 1905, p. 216. Lo stesso anno (pp. 91-96) la rivista aveva pubblicato di Urbano un *Refranero ocultista español*.

riunisce in una stessa categoria poeti, veggenti, donne, bambini, folli e semplici, come creature privilegiate da una stessa irrazionalità che permette loro di «vedere l'anima delle cose». A titolo di irrazionalismo viene implicitamente proposto il riscatto di tutti gli stati morbosi della coscienza, non nella fase del loro superamento, ma in quanto tali, proprio perché segnati da una labilità temporanea o definitiva.

E tuttavia questo scritto, come altri dello stesso autore (scontato il tributo al maledettismo verbale di rigore all'Ateneo, dove lo stesso argomento era stato da lui presentato in conferenza), non manca né di una interna e ben intenzionata coerenza né di buone osservazioni sul comportamento dell'«uomo religioso». Al di sopra di ogni superstizione e di ogni mito sta infatti «il desiderio dell'uomo di entrare in se stesso, di realizzarvi il suo desiderio e il suo istinto», dove nel termine «istinto» sembra questa volta di scorgere piuttosto il senso della «vocazione», del «dovere» con se stessi: un argomento inconfutabile gli pare che tutti i potenti della terra sono stati, in qualche modo, superstiziosi.

L'ultima parte dello scritto concerne il culto degli astri, del cielo, degli spiriti e delle entità che popolano il mondo, come «tutto animato». La preghiera è un'«adulazione sublime» rivolta a tali forze e demonie, la bestemmia è un'ingiunzione, un invito rapido e duro alle stesse forze rimaste insensibili alla prima. La sua cattiveria è nella sua brevità: «la blasfemia es mala, porque es una oración corta en la cual se piden muchas cosas».

Gli scritti di Rafael Urbano riflettono le contraddizioni caratteristiche del coacervo ideologico degli occultisti, ma invece di ripetere irriflessivamente i concetti di fondo, l'autore ne approfondisce come e fin che può le ragioni. Di più, è tra quelli che intuiscono la stretta parentela tra simbolismo poetico e ricerca «occultistica», tra poeta e veggente, tra operazione magica e conseguimento dello «stato poetico». Ora, data la vivace seppur dispersiva ed eteroclita attività di Urbano nelle riviste madrilene del primo Novecento, data anche la sua opera di traduttore e prefatore, non pare azzardato affermare che uno dei punti di mediazione tra occultismo e modernismo sia costituito dal suo operare.

Il suo frequente tornare sui mistici è una conferma di quanto affermiamo. A lui si deve infatti la prima edizione moderna della *Guía espiritual* di Miguel de Molinos, uscita a Barcellona nel 1906

ma iniziata a pubblicare l'anno avanti in «Sophia»⁸⁹ preceduta da uno studio introduttivo sul quale ci intratteremo.

Pur difendendo Molinos dalle calunnie di probabile matrice gesuitica, Urbano non dimentica di attaccare quelle di più demagogica natura, propalate dai Michelet e simili propagatori di lumi. Michelet, osserva il prefatore, ebbe a concepire pagine di spaventosa cecità sul grande mistico secentesco, associandone la figura a Hobbes e a Spinoza: se questi avevano ucciso la metafisica e la politica, a Molinos doveva addebitarsi la morte della morale⁹⁰. La moderna incomprendenza verso Molinos e i mistici in genere si deve a questa seconda e ben più intollerante persecuzione.

Scriva Urbano che quando appaiono le opere di Molinos si avverte in seno al cattolicesimo romano un processo di rapida secolarizzazione, evidente soprattutto nella diretta partecipazione ai coevi movimenti storici e più ancora nell'intervento «en la esfera material de la actividad, poniendo trabas a toda libre indagación del espíritu». Giusta premessa a pedestri conclusioni di questo tenore: «en vez de apoyarse en un amor al género humano, la Iglesia aspiraba a la dominación del mundo».

A tale laicizzazione di cui però non sono indicati i radicali ma gli accessori storici, non le forme ma i contenuti passeggeri, Urbano oppone l'elogio della «quiete» che sottende tutta l'opera molinosiana, cui aggancia in modo persuasivo il precedente di Tommaso da Kempis («el hombre pacífico, aprovecha más que el letrado»). Il molinosismo si rivela dunque come un «ascetismo trascendente» e come tale un rimedio per il gran pericolo in cui si trova lo spirito religioso e contemplativo, assediato o perseguito dal secolarizzarsi dei tempi. Giustamente, ma non senza banalità né assurdità interpretative come quella di attribuire a Nietzsche l'idea che la vocazione all'ascesi nasca, con espressione degna di Nordau, dall'«istinto profilattico» di una razza in via di degenerazione. Dunque Gerson

⁸⁹ «Sophia», 1905, pp. 59-68; 97-105; 143-148; 213-227; 243-268. Poi raccolta in M. de Molinos, *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el más rico tesoro de la interior paz*, Barcelona 1906.

⁹⁰ Urbano cita da una traduzione antologica della quale non riporta né luogo né anno, J. Michelet, *El cura, la mujer y la familia*.

o Kempis (o chiunque sia l'autore della sublime *Imitazione*) avrebbero espresso lo stesso «istinto».

Seguono congetture che una semplice riflessione sulla letteratura mistica, di cui era a conoscenza, gli avrebbe dovuto sconsigliare. Suppone per esempio che se Böhme o Novalis o lo stesso Maeterlinck — incautamente messi sullo stesso piano — fossero stati preti cattolici come Molinos, avrebbero certamente subito la di lui sorte. E gli Angelus Silesius, e i van der Vondel che da protestanti si fecero cattolici? Lo slancio mistico del *Cherubische Wondersmann* e il fervore religioso del *Lucifer* non stanno a testimoniare il contrario? E nella stessa Inghilterra la grande fioritura dei metafisici, sovente cattolici o cattolicheggianti, non fu inaugurata dal poeta e martire cattolico Robert Southwell?⁹¹

Così san Paolo è detto «el verdadero fundador del catolicismo romano [che in Urbano vale «mondano», «secolare» ecc.] y el primer hereje del cristianismo».

La fonte di tutti gli errori che caratterizzano questa linea misticheggiante sta nel non aver capito che la grande accusata, la Chiesa Cattolica, aveva pure contribuito nel modo lamentato, ad allontanare quei mali che ora affliggevano l'uomo contemporaneo, quella secchezza e solitudine, figlie del trascendimento «orizzontale» e dello sviluppo nel senso della materia, che aveva prodotto l'universo dei Tribulat Bonhomet, degli Homais — cioè dei rusiñoleschi Senyor Esteve — contro i quali era insorta la «reazione spiritualista» cui si richiamava il simbolismo europeo⁹². E anche qui chi vide nel profondo dello spirito di modernità, chi ne intuì le radici lontane e gli esiti sempre più spietati non ebbe dubbi sulla scelta. L'intransigenza cattolica di Péladan è forse il tratto meno istrionico della sua vita, del resto mal conosciuta; le parole con cui il Villiers dell'*Eve future* bolla il mondo «che non capisce» e chi cerca di vivacchiarci lasciandovisi tollerare, sono ancora le migliori definizioni dei crucci del letterato di fine secolo⁹³.

È vero che lo scientismo sarebbe venuto, anche per la caccia

⁹¹ V. H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, tr. sp., Madrid 1966, pp. 441-461.

⁹² La definizione, senza possibilità di equivoco, è di Maragall, a proposito di Soler i Miquel (cfr. *O.C.*, cit., II, p. 94).

⁹³ Le si veda in Michaud, *op. cit.*, p. 85.

controriformistica ad ogni nozione magico-ermetico-allegorica, come pollone ateizzato dei naturalismi rinascimentali, e il positivismo era l'ultima tappa della progressiva separazione di scienza e trascendenza⁹⁴, ma questo non giustificava definizioni degne di un libero pensatore, non di chi riscattava i mistici da due secoli di oblio libertino. Il cattolicesimo è in queste pagine «militarismo negro que quiere mantener los odios»; di lì, arguisce Urbano, il linguaggio «militare» in cui è contestata gran parte della trattatistica cattolica, e cita a riprova san Domenico e sant'Ignazio. E perché non santa Teresa, fervida di libri di cavalleria e prodiga, nelle *Moradas*, di metafore relative a castelli e fortezze, a guardie e ad agguati?

È evidente l'influsso krausista in tal modo di affrontare il tema dei mistici. La ricerca puntigliosa dell'eterodosso da «rivendicare» toglie profondità e spesso sincerità all'intenzione di chi propone i recuperi. Per il resto l'autore si accontenta di riprendere dati storici sul problema delle «trasmissioni»: la probabile influenza germanico-fiamminga sul pensiero di Molinos è messa in relazione con le opere di Ruysbroeck e di Taulero, con l'aggiunta di un innesto della tradizione mistica con la cultura giansenista.

Più acuto appare Urbano nel giudizio di merito sull'opera introdotta. L'idea centrale della *Guía* è la concentrazione in se stessi: ciò che Urbano definisce «annullamento» di sé come disciplina preliminare alle fasi più avanzate di conoscenza è da intendersi come attuazione del «vuoto coscienziale» cui tendono in modo unanime le scuole mistiche occidentali e orientali, giusta la tradizionale coincidenza tra pensare ed essere. È l'*áphele pánta* plotiniano, il *vacare Deo* di san Bernardo, il «non cogitare» di san Bonaventura, in una linea che giunge alla *Noche oscura* di san Giovanni della Croce, che recenti studi comparativi hanno rivelato in sintonia profonda con le esperienze descritte nell'*Astangayoga* di Patañjali⁹⁵. È la «povertà assoluta» (*eigentlichste Armut*) eckhartiana, cui non vanno appese deduzioni di pauperismo mondano, quasi a tinte russoviane, come da un po' di tempo si ricomincia a fare⁹⁶.

⁹⁴ E. Rivero, *Dalla magia alla scienza*, Napoli 1961, p. 112 ss.

⁹⁵ Cfr. P. Filippini-Ronconi, *Significato e valore del pensiero indiano per l'Occidente*, in «Vie della Tradizione», VIII,31 (1978), p. 110.

⁹⁶ Vedi il pur giovevole studio di J. A. Valente, *Ensayo sobre Miguel de Mo-*

Altrettanto rettamente accenna Urbano al *Discurso de la verdad* di Miguel de Mañara (Siviglia 1671) come a uno degli ultimi trattati di mistica occidentale «la cui lettura meditata e riflessa può giungere a produrre l'estasi», così da far pensare che chi ha scritto quelle pagine abbia conosciuto l'*Arhat*, via verso la beatitudine finale, quarto stadio della liberazione nirvanica.

Lo studio della *Guía* contiene cenni informativi sulle diffamazioni cui vennero fatti segno la vita e il pensiero di Molinos, sulla persecuzione dei suoi seguaci, sulle interessate confusioni tra eresia molinista e molinosismo da parte di ordini religiosi rivali i cui teologi pure avevano autorizzato l'opera del mistico aragonese. Ma, conclude con ragione, che la questione da religiosa si era fatta politica: «el molinosismo era la casa de Austria, lo que había de desaparecer y morir», lo scopo era ormai quello di sostituirvi un diverso indirizzo teologico e alla lunga un'altra mentalità dinanzi alle discipline spirituali, avente come base «strategica» quella di «entronizar a los Jesuitas en Francia»⁹⁷, con le conseguenze filosofiche e storiche caratterizzanti poco dopo le vicende cattoliche di Francia e del resto d'Europa.

Merita un cenno, infine, un altro scritto di Urbano, *¿Es un libro esotérico el Quijote?*⁹⁸: articolo *descabellado* che si segnala come esempio dei limiti e delle contraddizioni del suo autore. Echeggiando idee ricorrenti in quei giorni Urbano afferma che il *Chisciotte* sarebbe stato scritto «dal maggior carnefice dell'ideale... È un libro di decadenza, di decrepitezza e di decesso morale», che spiegherebbe perché

linos, premesso alla *Guía espiritual* e alla *Defensa de la contemplación*, Barcelona 1974. «Povertà», «nulla», «vuoto» hanno da intendersi come ablazione del mondano e secolare nel mistico — del soggettivo e discorsivo nel suo pensare — non come postulato di reggimento sociale futuro, magari agganciato a una lettura terrena del messianismo, come accade a Goldmann e a Benjamin (cfr. E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano 1976, I, p. 7 *passim*); di fatto una via mistica è stata possibile in società a ordinamento organico non in falansterii di eguali. Confondere la povertà dei mistici con la «mistica degli stracci» è vecchia traduzione demagogica come sa chi ricorda il Giuda a Bethania che si adira per l'acquisto degli unguenti: meglio si sarebbe fatto a devolverne il prezzo a favore dei «poveri» (Matteo 26,6-13; Marco 14,3-9).

⁹⁷ «Sophia», 1905, p. 57.

⁹⁸ «Sophia», XIII (1905), pp. 161-177.

un Comte l'abbia potuto raccomandare per una perfetta biblioteca del positivista. Nega perciò il carattere esoterico del libro a causa del suo preteso antiidealismo. Purtroppo gli argomenti sono di questo genere: «Cervantes es el menos audaz de todos los escritores españoles de su siglo; es uno de los más católicos y de los más patrióticos; católico contra los protestantes, católico contra los turcos, católico contra los judíos. Español contra los extranjeros y extraños a las banderas de España»⁹⁹. Qui almeno si vede che il destino delle interpretazioni unilaterali è tra quelli che perseguitano spietatamente l'opera cervantina, e ci si accorge che quelle contrarie ad essa sono — all'estremo opposto — altrettanto dogmatiche.

Nell'ultima parte dello scritto, senza badare alla contraddizione in cui cade, Urbano avanza tuttavia una propria ipotesi di lettura «rovesciata» del testo: «Hemos de creer que Don Quijote triunfa, que jamás es vencido, que todos sus burladores quedan burlados y que el único cuerdo es el propio Alonso Quijano el Bueno, siendo locos y mentecatos todos los demás».

Visto così il *Chisciotte* apparirebbe come una sorta di guida all'imitazione, *La Imitación de Nuestro Señor Don Quijote*, scrive, parafrasando insieme Kempis e Rubén. Le cose si chiarirebbero da sole: «Aquello de que el libro fue engendrado en una cárcel es una alusión a las miserias de la vida cotidiana; los cuidados que pone Don Quijote en la nominación de las personas y cosas es una exaltación de los *mantras*. Dulcinea es la nueva vida. Sancho es el espíritu que se va liberando, y así todos y cada uno de los personajes y episodios de la obra»¹⁰⁰.

Il tutto, commentato con ipotesi teosofiche «adeguate» ad alcuni momenti caratteristici dell'opera, smentisce quanto detto prima sul *Chisciotte* come «Bibbia del Buon Senso».

* * *

Mario Roso de Luna. *Notizia e schedatura di alcune opere.* — Maggiore è l'importanza dell'opera di Roso de Luna, sia per la

⁹⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 169.

non comune preparazione, facilità e copiosità di scrittura, sia per la febbrile attività che pose nella diffusione dell'ideario teosofico, sia ancora per la fitta rete di conoscenze che legò l'autore agli ambienti culturali e paraculturali del suo tempo.

Questa eminenza grigia (non per sua discrezione) dell'occultismo spagnolo fa di rado la propria apparizione, condita di buffi aggettivi, tra le storie critiche degli anni modernisti, non si potrebbe dire facilmente se per seriosità accademica o per timore di apparire discendenti verso un ingombrante e invero alquanto pittoresco personaggio. Di fatto, finora, soltanto la voce relativa a Roso de Luna nella generosa e spesso taciuta *Espasa* offre un'attendibile scheda su tale poliedrica figura. Il resto bisogna ricavarlo da quanto appare nelle riviste interne della Società Teosofica, oltre che dall'incompleto, agiografico e introvabile libro di Canetti¹⁰¹.

Mario Roso de Luna nacque a Logrosán, in provincia di Cáceres, nel 1872, da famiglia abbiente, proprietaria di una piccola miniera di fosfati. Avrebbe voluto fare l'ingegnere ma i familiari gli imposero la carriera giuridica. Cominciò ad esercitare l'avvocatura, ma ben presto fu attratto da studi di ben altra natura: l'astronomia, che coltivò da autodidatta; la letteratura, che ufficializzò con una regolare laurea; le matematiche, che più tardi avrebbe insegnato a Parigi e Ostenda. Praticò da dilettante ma con ottimi risultati l'archeologia, specializzandosi in reperti del periodo neolitico; si dette a conoscere negli studi astronomici con la scoperta di una cometa della costellazione dell'Auriga alla quale fu dato il suo nome, nonché con rumorose polemiche giornalistiche sostenute contro il direttore dell'Osservatorio di Madrid, padre Francisco Iñiguez, in occasione delle eclissi di luna avutesi tra il 1890 e il 1912¹⁰². Nato e

¹⁰¹ L. Canetti, *El « mago » de Logrosán*. Vida y milagros de un raro mortal, teósofo y ateneísta, Madrid 1917. « Seriosità accademica » si è detto: il sospetto deve peraltro escludere proprio un universitario ritenuto di solito emarginatore, Menéndez y Pelayo, che dedicò all'ancor giovane Roso de Luna una nota abbastanza consenziente negli *Heterodoxos* (VIII, p. 50, n. 2), non in quanto eterodosso ma in quanto archeologo e « prehistoriador » estremegno.

¹⁰² A Roso de Luna si devono scoperte di rilievo e invenzioni curiose. Tra le prime, molti reperti celtici in scrittura ogamica, decifrati dallo studioso, e le « citanias » preistoriche di Logrosán, Santa Cruz e Salona; ancora, un centinaio di iscrizioni romane e visigotiche, e la localizzazione dell'itinerario romano

cresciuto in ambiente ultramontano venne attratto in età universitaria da idee cattolico-liberali e religioso-moderne, che nel suo primo soggiorno francese sarebbero divenute « cristianesimo senza dogmi » con tinte vagamente agnostiche. A questo punto si verificò in lui una profonda crisi interiore che dall'orlo del materialismo, verso il quale era spinto dagli studi scientifici, lo portò ad una reazione religiosa corroboratasi a suo modo con l'incontro delle dottrine teosofiche e in genere occultistiche. Frequentò a Parigi ambienti vicini a Madame Blavatskij, cui avrebbe dedicato un'appassionata biografia¹⁰³, e di lì ebbe inizio la sua attività di studioso e banditore del verbo gnostico-teosofico. Tornato in patria si diede in pieno all'attività pubblicistica, prima intraprendendo la versione del corpus blavatskijiano e collaborando alle già esistenti riviste teosofiche, poi fondando collane editoriali (« Biblioteca de las Maravillas », « Biblioteca del más allá », la rivista « Hesperia » ...) e scrivendo libri che gli dettero fama tanto vasta quanto effimera. La produzione di Roso de Luna fu abbondantissima né tralasciò branca dello scibile che potesse remotamente cadere sotto il vaglio e la ferula dell'esegesi occultistica. I suoi non sono opuscoli ma grossi tomi, ampiamente corredati da bibliografia non sempre fantastica né sempre da disdegnare.

Anche se Roso de Luna non fu quel « principe degli studiosi » che dissero i suoi professori dell'Istituto di Cáceres, non c'è dubbio che fu uomo di straordinario quanto inclassificabile sapere. Conobbe diverse lingue, citò onestamente e correttamente le proprie fonti — il che non sempre si può dire di suoi contemporanei anche illustri —, credette in assoluta buona fede nella parola blavatskijiana e non tentò di mitigare il proprio entusiasmo nella più ragionata e meno rumorosa attività di critico e di studioso. Il suo innegabile comportamento « folclorico » nocque alla sua immagine e a quella parte della sua opera che merita almeno di essere ricordata in una

tra Mérida e Saragozza. Tra le seconde, una specie di sistema astronomico popolare, denominato « Kinethorizon » « ... que reproduce el aspecto del cielo por medio de la electricidad » e che fu premiato con la croce di Carlo III. (Per queste e le altre notizie nel testo, P. González-Blanco, *Mario Roso de Luna*, in « El Loto blanco », XV [1932], p. 33 ss).

¹⁰³ *Una mártir del siglo XIX: Helena Petrovna Blavatsky*, Madrid 1924.

ricostruzione attenta a tutte le coordinate, in gran parte «orali», da «tertulia» e Ateneo, o da caffè, degli anni di Valle e del suo molteplice uditorio. Se non il «teorizante robusto» cerchiamo almeno di rintracciare tra le sue pagine l'«ingenio peregrino» degli amori sinceri e delle fisime di setta, comunque dei motivi ricorrenti intorno ai circoli del teosofismo in Spagna¹⁰⁴.

La «Biblioteca de las Maravillas» (diventa col n. XXXI «Biblioteca Teosófica de las Maravillas») s'inaugura con un libro del suo fondatore, *El tesoro de los lagos de Somiedo*, ed è preceduta da un discorso introduttivo a tutta la collana.

1) Il programma è così annunciato: «Estamos hastiados, lector, de eso que llama *realidad* nuestra pobre ciencia de topos sublunares: queremos, pues, soñar, pero soñar alto, soñar hondo, soñar en lo que nadie parece haber soñado y en lo que, sin embargo, viene soñando la Humanidad desde que el mundo es mundo». Ma l'invito a sognare non è poi così ingenuo né sprovveduto come lascerebbero pensare queste parole, se poco più avanti si chiarisce meglio il significato attribuito allo stato onirico che, nelle congetture di Roso de Luna e della sua scuola, equivale a condizione di creatività e di ispirazione. I poeti, infatti, «hermanos queridos», sanno trovare le fonti della bellezza così nel «Cristianesimo ideale» come nel «tanto calunniato Paganesimo», e per propria esperienza sanno quanto l'arte sia superiore alla scienza, che, essendo nata dalla prima ad essa deve tornare e in essa morire: «*Ars magna* de los clásicos, que no es sino la Magia y la poesía transcendente de los genios intuitivos que, con sus ensueños echaron antes los cimientos del edificio científico»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Le espressioni tra virgolette appaiono nel cit. art. di P. González-Blanco. Della vastissima bibliografia di Roso de Luna ecco alcuni titoli sui quali non torneremo più avanti: *Hacia la gnosis*, Madrid 1909; *La humanidad y los Césares*, Madrid 1916; *El velo de Isis o las Mil y unas Noches ocultistas*, Madrid 1923; *El simbolismo en las religiones del mundo*, Barcelona 1925; *El libro que mata a la muerte o libro de los Jinas*, Madrid 1927. I contributi scientifici di Roso de Luna in campo archeologico e preistorico apparvero, nella prima decade del secolo, in «Boletín de la Real Academia de la Historia» e in «Revista de Extremadura».

¹⁰⁵ M. Roso de Luna, «Por la Asturias tenebrosa». *El tesoro de los lagos de Somiedo*, Madrid 1916, p. XII. I primi due volumi presi in considerazione

È qui evidente l'eco della nozione simbolista sulla scienza quale figlia ribelle dell'arte, che ricorre nei primi manifesti del movimento in Francia e più specialmente negli scritti ricordati di Schuré. Questi, nella prefazione al suo wagneriano *Drame musical*, si era detto fiero di aver difeso la «causa dell'Arte pura e dell'Ideale, in un tempo in cui si viveva schiacciati dal giogo ferreo della scienza positiva, dove la sua legittima figlia, la letteratura naturalista, ci soffocava con le sue epopee volgari e i suoi miasmi malsani. La scienza aveva decretato la fine di ogni mistero, la critica la morte della poesia»¹⁰⁶.

Non meno «simbolista» è il tentativo di redimere la scienza moderna dal suo intrinseco riduzionismo attraverso l'ingenuo augurio di una sua conciliazione con le altre forme di sapere derivate dalla «poesia». Victor-Emile Michelet si era ingegnato di postulare l'accordo, ma non il modo: «Nous avons entendu souvent affirmer que science et poésie sont deux soeurs ennemies, deux antagonistes irréconciliables. Pour quiconque a quelque peu entrevu la synthèse occulte, pour quiconque a risqué des regards sur le monde du Divin, cet antagonisme n'existe pas plus que celui qu'on trouve entre les religions diverses et la science»¹⁰⁷.

Non pensava quindi che la scienza moderna e il suo figlio legittimo, lo scientismo, erano stati possibili grazie all'oblio-rimozione dei segni del sacro nella natura e nell'uomo, con per conseguenza il coerente dileggio della natura stessa e di ogni vera antropologia e cosmologia. Quanto sfugge all'indagine analitica, alla geometrizzazione e quantificazione, e poi inevitabilmente alla furia di «modificazione» e di sfruttamento, tipica della *Tékhnè*, viene escluso o giudicato regno di ignavi e di folli, alla «poesia» associati per estensione del concetto di improduttività. Il momento dell'insorgenza tecnica, già virtuale nella scienza come operatività assoluta, esalta necessariamente ogni conoscenza che non si voglia promissionaria e

nel presente articolo si trovano presso l'Ateneu Barcelonès, il terzo proviene dalla biblioteca di Carlos B. Gómez cui devo proficue informazioni su questo campo.

¹⁰⁶ Cit. da Michaud, *op. cit.*, p. 256 (tr. mia).

¹⁰⁷ V. E. Michelet, *De l'Esotérisme dans l'Art*, Paris 1891, p. 98.

strumentale, pur usurpando alla « magia » la legittimazione dei propri interventi ¹⁰⁸.

Anche Roso de Luna, come alcuni teorici del simbolismo francese, accarezza illusioni; crede che il « naturalismo grosero » sia ormai un episodio concluso, o semmai una filosofia da positivisti spiccioli, « grey anónima y rezagada » che esorta a dedicarsi ad altre letture che non quelle della sua « Biblioteca ». Anche per ciò la sua verbosità mette a dura prova la pazienza del lettore. Tuttavia, se limitato con ardua selezione al nocciolo, il discorso non è privo di una notevole coerenza, imperniantesi nel duplice attacco al riduzionismo scienziato e al getto devozionismo delle « religioni positive » e in genere delle fedi istituzionalizzate.

In mezzo a parole d'ordine filantropiche, per cui il poeta è definito, nientemeno che con l'avallo di Giulio Verne, « la avanzada, el faro de la Humanidad », ci si può imbattere in riflessioni alle quali il tono oratorio non toglie accenti di verità. Egli chiama fortunato quell'uomo e quel popolo che sanno chiedere « al ideal del ensueño tradicional y legendario todo aquello que la realidad egoísta del hoy pretende negarle », ma aggiunge che certi paesi sembrano più di altri destinati a patire lunga e totale cattività razionalista, quasi a pagare lo scotto di un passato glorioso. La Spagna è infatti, fra tutte, la nazione più popolata di « bigotti del positivismo », dato che in odio alla passata contemplazione vi si è diffuso un culto dello « spirito pratico » che si risolve in ostilità verso ogni esercizio « teorico », cioè non operativo.

Contro lo storicismo orizzontale Roso de Luna si professa assertore di una concezione a cicli, o meglio, a spirali, della storia, convinto quindi di una lettura « leggendaria » del passato e del presente: a uno studio della leggenda occorre tornare — ritiene — non nel modo ingenuo ed epidermico dei folcloristi, ma tenendo presenti gli insegnamenti che provengono dall'Oriente, ora meglio conosciuti. La leggenda riprenderà così la propria funzione magistrale di condensatrice di archetipi, ma a chi voglia addentrarvisi Roso de Luna

¹⁰⁸ Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, tr. it., Milano 1976.

consiglia di sottoporsi a una vera e propria rieducazione delle facoltà psichiche ¹⁰⁹.

A differenza di Rafael Urbano Roso de Luna non si lascia trasportare da insensate e indiscriminate accuse contro il cattolicesimo. Egli nota invece come la meticolosa persecuzione del sapere allegorico e analogico, cioè dell'interpretazione « leggendaria », sia lascito illuminista ereditato dal positivismo e contro il quale si è levato il pensiero neoromantico. Riportando alcuni passi dello scritto di un amico di cui non fa il nome (potrebbe essere V. Díaz-Pérez a giudicare dal titolo della rivista, « La Cruz del Sur » di Buenos Aires), mette in evidenza i principali obiettivi della distruzione progressista: si è cominciato con l'escludere quella che può esser definita « doctrina del pasado », nulla del passato meritando fiducia dalla ragione appena emancipata dal dogma. Insomma, la liquidazione della tradizione, messa in atto dal pensiero enciclopedista, non poteva limitarsi ad investire il patrimonio religioso « ufficiale » e ortodosso, ma tutto quanto potesse venir compreso sotto il nome « passato ». L'anonimo amico si mostra ancora più acuto quando afferma: « Como la antigua sabiduría de los griegos, fue también despreciada la de los indos, egipcios y árabes y, en fin, la de la Edad Media. Ni aun el Renacimiento fue tenido en cuenta. Cuando los pensamientos de aquellos positivistas les recordaban alguna antigua tradición iniciática, donde fácilmente se hubiera alcanzado el sentido profundamente sabio que le caracterizase, los nuevos creadores la citaban a título de leyenda poética ... Ese don de hablar impensadamente y, sin embargo, con tanta sabiduría, preciso es reconocer que debió ser un extraño y exclusivo privilegio de aquellos hombres, porque hoy los ignorantes sólo dicen sandeces, y en verso más aún » ¹¹⁰.

Roso de Luna scioglie a questo punto l'immancabile inno alla Blavatskij e la segue pure nelle molteplici zone di competenza — che vanno dalle leggi della geologia alla storia dell'Inghilterra, dalle grotte indostane alle commosse evocazioni dell'Atlantide, contenente « occultista » se mai ve ne fu uno —, non senza ricordare la parte che gli spetta nello studio di tanta maestra, fin da quando

¹⁰⁹ Lui stesso aveva scritto d'altronde una *Preparación al estudio de la fantasía humana bajo el doble aspecto de la realidad y del ensueño*, Mahón 1902.

¹¹⁰ *El tesoro...*, cit., pp. XXIV-XXV.

«come Paolo prima di farsi cristiano» gettò alle ortiche «la toga universitaria» e le «scienze cosiddette positive»¹¹¹.

Roso de Luna previene l'impressione dello sconcertato lettore col riconoscere subito alla progettata «Biblioteca de las Maravillas» le caratteristiche di un «centone», scagionato però e unificato dalla stessa intenzione che lo pone come «un artefacto más, una máquina nueva que, a guisa de tantos ingenios militares, sirva para la defensa de los ideales espiritualistas... frente al asedio con que pretenden de nuevo sepultarles los fariseos, publicanos y saduceos modernos».

Al lungo preambolo segue l'opera vera e propria che non si saprebbe se definire romanzo d'avventure, florilegio di racconti «iniziatici» collegati da un'esile trama, o trattato di teosofia reso «ameno» dalle continue incursioni di personaggi mondani e da vicende imperniate sul colpo di scena: insomma, qualcosa tra Bulwer-Lytton, Ponson du Terrail, e la dama russa in piena attività pontificale. E ciò sia detto a merito della prodigiosa seppur farraginosa fantasia rosolunesca.

Il romanzo — accettiamo la definizione data altrove dallo stesso autore — che si apre con un'esortazione a schiudere il cuore «a todo lo extraño, a todo lo fantástico e increíble, porque para apreciar debidamente lo que Asturias es y significa, preciso nos será de todo punto el renunciar a las rutinas del mojigato pensar actual y del frívolo sentir moderno», è diviso in 4 parti di 12 capitoli ciascuna, più un epilogo.

Materia «amena», dicevamo, narrata in modo tra l'aneddotico, lo storico, l'erudito e soprattutto l'occultistico, che traspare in ogni pagina del librone. Eclissi di luna, storie sui Templari di Astorga, i Rosacroce, il gioco degli scacchi con relative spiegazioni simbolistico-esoteriche, I Vaqueiros e i Maragatos, un elegante gentiluomo — Miranda y Sol — abile automobilista ed esperto sui segreti dei tarocchi: questi sono i primi incontri del curioso lettore. Il ritmo delle rivelazioni del signor Miranda si fa incontrollabile quando associa gli Asturi ai Germani, agli Iranici, agli Ari dell'India e a tutto il fornitissimo emporio occultistico-simbolico a base di animali totemici, di martelli e di croci di ogni genere e foggia.

¹¹¹ *Ibid.*, p. XXVI.

Seguono, non inattese, pagine suggestive su un solitario archeologo-naturista tedesco andato a finire in una contrada sperduta delle Asturie, Roberto Frassinelli y Burnitz. I tratti con cui viene presentato questo personaggio — sul cui primo cognome italiano ha modo di sbizzarrirsi la fantasia etimologica dell'autore — rammentano certi *Wandervögel* letterari del primo Novecento germanico, che seguivano con pari entusiasmo la religione della natura, il culto della tradizione e gli insegnamenti pittorico-teosofici di Karl Höppner «Fidus»¹¹².

Nel corso di una spedizione alle grotte di Sequeiros «hipogeo astur», Miranda — chiamato teosoficamente *chela* o maestro — trova una pietra luminosa in fondo a una caverna; poi usando una torcia spenta a mo' di leva comincia a praticare un foro attraverso il quale si intravede una luce. L'autore, che prende parte alla ricerca del tesoro, non ha dubbi circa «el extraño fulgor de aquella auténtica lámpara maravillosa».

Episodi come questo, che si succedono vertiginosamente nel corso del libro, offrono a Roso de Luna lo spunto per altrettante digressioni in campo teosofico, e per deduzioni sul magico e sul tradizionale non sempre d'accatto. Il difetto maggiore di questo scrittore è, paradossalmente, letterario: egli stesso diventa così un «ignorante Parsifal» e il suo amico e *chela* un Gurnemanz, le campane asturiane si esprimono con «majestuoso tema» intorno ai misteri di quel «Santo Graal», e così via. Un Wagner *Jugendstil* è l'ubiquo suggeritore di questo e di altri libri del Nostro.

Il meglio è dato invece dalla sua avvedutezza nel trattare motivi del folclore ispanico e nell'interpretazione non ingenuamente «poetica» né banalmente evemerico-naturalista cui spesso si perveniva da parte di studiosi dei miti popolari. Lo provano le pagine sulle divinità acquatiche in Galizia e in Asturia, intorno alle quali vige reggiava ancora una ricca messe di leggende e di proverbi. Parlando delle *xanas*, *chanas* o *juanas* offre lunghe e argute considerazioni sulla loro parentela con le fate, le norne e le parche — altro rivelatore nome di queste è *hilanderas* —, né può mancare a questo punto il riferimento alla becqueriana *Mujer de los ojos verdes*.

¹¹² Su queste coincidenze ideologiche presso i *Wandervögel*, e sul relativo ascendente teosofico, G. L. Mosse, *The Crisis of German Ideology*, New York 1968, parte II, cap. IX *passim*.

Bécquer, anzi Becker, come sistematicamente scrive Roso de Luna, sarebbe stato «el ocultista que, sin conocerlas, adivinó sin embargo a las irresistibles xanas astures», di lì che sia quasi il solo autore spagnolo con esiti letterari, presente nei libri rosoluneschi. Tutto il libro che commentiamo è una lunga incursione nel mondo degli eruditi locali tra i quali, si può inferire, era in quegli anni di notevole circolazione la letteratura occultistica. Il capitolo IX è un excursus intorno a vampiri, a *trásgus* asturiani, *diãñus*, *familiars*, *somicius* e folletti in generale, che porta direttamente al *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, tema tutt'altro che ingrato ai modernisti, dal Rubén Darío del *Chorro de la fuente* al Manuel Machado di *Alma*¹¹³.

Le predilezioni ideologiche di Roso de Luna diventano sempre affinità o predilezioni letterarie, e sono le occasioni che ha la letteratura contemporanea di affacciarsi tra le sue pagine. Se ne ha la conferma quando ha modo di dissertare sulla *Santa Compañía* o *Huestia* o *Buena Gente* cui già si era abbondantemente ispirato il suo ammirato Valle-Inclán, da *Jardín umbrío* a *Romance de lobos*, e, con variante demonico-tellurica, il Maragall de *El Comte Arnau* (le *veus de la terra*).

Sarebbe ingiusto negare a Roso de Luna la presenza di altri filoni di pensiero che, a torto o a ragione, credeva dovessero corroborare la dottrina da lui professata. Nel capitolo XI è abbastanza approfondita, anche se unilaterale l'interpretazione dell'opera ruskiniana (« Ruskin el revolucionario-reaccionario, Ruskin el teósofo»), e in special modo di *Seven Lamps of Architecture*; non gli sfugge la più vasta tematica culturale che sta dietro al «revival» ermetico e neospiritualista in seno alla cui provincia si trova ad operare, «provincia» che giustifica ampiamente la ricca aneddotica sulle sue «chifladuras».

Per tornare al racconto vero e proprio, non si capisce se i due reperti che concludono le avventure narrate debbano intendersi come irrisorio deus ex machina letterario ovvero come una speranza non solo fantasticata. Nel capitolo X (parte quarta), infatti, l'autore, Miranda e gli altri, si imbattono in un tesoro costituito da 432

¹¹³ Cfr. G. Allegra, *Del hada simbolista y de su estela en la poesía de M. Machado*, in «Arbor», 384 (1977), pp. 35-48.

lingotti d'oro — non uno in più, non uno meno —, di cui è precisato un valore commerciale di dieci milioni di pesetas. Ma ritrovamento più prezioso parrebbe quello di una ricchissima biblioteca ermetica — è questo il «tesoro» cui allude il titolo o quello in lingotti? — della quale si enumerano titoli venerati da generazioni di adepti e che qui non staremo ad elencare.

Ancor più curioso dei «ritrovamenti» è l'uso che ci si propone di fare dal ricavato della parte venale. Si apprende che con real decreto pubblicato in precedenza nella *Gaceta de Madrid* si autorizzavano l'autore e il signor Miranda a usufruire dei tesori eventualmente trovati nei laghi di Somiedo, salvo l'obbligo di devolverne il ricavato a favore di un costruendo Monastero teosofico o *de la Divina Sabiduría*, presso la *casona* di Roso de Luna a Soto. Una volta tanto — si compiace l'autore — lo Stato spagnolo si mostra all'altezza della situazione riconoscendo la pubblica utilità del prossimo centro religioso, così com'è avvenuto qualche anno prima in Inghilterra nei confronti della Società. Grande è pure la soddisfazione negli ambienti dell'Ateneo, soddisfazione espressa specialmente da Liborio Canetti — prossimo biografo del fantasioso occultista —, professore di tecnica navale ed ex ammiraglio dell'armata spagnola¹¹⁴.

Quale sarà, per finire, la vita quotidiana nell'idilliaco «monastero»? Quella di un eden «panfilista» in cui la musica detta legge — Bach, Beethoven, Wagner — su un'accogliuta vegetariana, naturalista e rispettosa di ogni credo religioso per stravagante che sia, secondo il tollerante statuto già fantasticato in epoca krausista da un Fernando de Castro¹¹⁵. Qui la pittura di genere fa il paio con la corrispondenza parigina dianzi ricordata: il monastero vede convivere mussulmani, israeliti, cristiani mozarabici (dal rito «despojado de toda adherencia no litúrgica») e fedeli alla nuova «chiesa» possi-

¹¹⁴ A chi volesse azzardare una «sociologia dell'occultismo» si dovrebbe ricordare la frequenza di militari, spesso di grado elevato, nei circoli spiritistici e poi teosofici. Per lo spiritismo in Spagna già vi richiamò, con l'abituale ironia, Menéndez y Pelayo (*loc. cit.*, p. 489); per il teosofismo, dal colonnello Ochoa ai generali prussiani della prima guerra mondiale, attraverso l'alto ufficiale Moritz von Egidy, è varia e abbastanza documentata la presenza di militari. Su ciò G. L. Mosse, *op. cit. passim*.

¹¹⁵ Cfr. D. Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid 1966, p. 116 s.

tivista brasiliana intitolata a sant'Augusto Comte. I mercoledì sono i giorni di Riesco (verosimilmente Risco) «y de sus herméticos y budhistas», i giovedì appartengono ai fedeli indipendenti dalle varie confessioni, in un'orgia di tolleranza temperata dalla presidenza austera del generale Vallés (la fedele *Espasa* registra un Camilo, colonnello. Che sia lui, promosso per meriti teosofici?). Ogni settimana è inaugurata dalla rappresentazione di un mistero o dramma musicale. Ma c'è di più: data l'abbondanza di adesioni, esse saranno regolate secondo un metro non meno bizzarro del resto: per ottenere il primo grado, quello di neofito, è necessaria l'anzianità di sette anni in un Ateneo di paese, di cinque in un Ateneo di capoluogo di provincia, di tre in quello di Barcellona, di due in quello di Madrid, e di uno solo per gli assidui della celebre *cacharrería*¹¹⁶, la cui frequentazione è da ritenersi una specie di *venia docendi* della «bohemia», come inducevano a pensare i casi dei due Ramones, dei Cansinos, degli Urbano e degli altri «raros y olvidados» dei primi lustri del nostro secolo.

2) Il secondo volume della «Biblioteca de las Maravillas», pure di Roso de Luna, è intitolato *De gentes del otro mundo*¹¹⁷. La dedica è per Ramón del Valle-Inclán: Al prodigioso estilista; al místico «cantor» de *La Lámpara Maravillosa* e «instrumentador» de las *Sonatas* de las Estaciones, su admirador devotísimo. L'introduzione è di Fernando de la Quadra Salcedo, studioso e poligrafo basco più tardi legato alla Escuela Romana del Pirineo sorta intorno alla rivista «Hermes»¹¹⁸.

¹¹⁶ *El tesoro...*, cit., p. 490.

¹¹⁷ Madrid 1917; il terzo volume, sempre di Roso de Luna, sarà dedicato a Wagner, mitólogo y ocultista.

¹¹⁸ F. de la Quadra Salcedo aveva fondato la rivista «Idearium» e scritto diversi studi di argomento basco quando conobbe Roso de Luna. Tra le sue opere vanno ricordate *La cueva de Basondo*, Bilbao 1918; *El Versolari*, Madrid 1918, con un prologo, molto significativo sul piano dottrinario, di R. del Valle-Inclán; e *Llanto de los Pirineos*, Bilbao 1919. Quadra Salcedo verso la fine degli anni Venti abbandonò le idee liberalprogressiste (che traspasano ancora nell'introduzione al libro di Roso) e, come gli altri del gruppo di «Hermes» (Basterra, Mourlane Michelena, Sánchez Mazas, orientati dai più anziani Salaverría e Maeztu), si avvicinò al tradizionalismo nazional-cattolico; arrestato nei primi giorni dell'insurrezione nazionalista morì prigioniero dei governativi nella nave-carcere «Altura Mendi». Alla relazione di Quadra Salcedo col movi-

Il libro si divide in dieci capitoli. La parte iniziale è dedicata in prevalenza alle leggende — anche con esiti letterari — sugli abitanti di «altri mondi», con speciale riferimento ai *djinns* o *jinas* — ai geni cioè che con tal nome appaiono nelle *Orientales* di Hugo — e al motivo tradizionale basco della «vacca a cinque zampe». Le fonti e le letture enciclopediche (Cantù, specialmente) sono sempre inquisite dagli onnipresenti maestri del teosofismo (Blavatskij e Olcott). Abbondano anche le fantasticherie e le ingegnosità etimologiche nel cui merito non è qui il caso di entrare. Eccone un campione a proposito di un famoso personaggio delle *Mille e una notte*: «*Aladino, Alad-din, o más bien Alah-djin, el djin bueno, el jina de Dios*».

La stirpe dei *jinas* è successivamente posta in relazione (cap. VII) con i *Tuatha De Danann* della tradizione celto-irlandese, e il discorso, poggiato sull'indiscussa competenza in campo celtico e ogamico specialmente, pare tutt'altro che banale e gratuito. Nel capitolo VIII, *Los «Jinas» en España*, si trovano interessanti considerazioni, la dove meno interferiscono il linguaggio e la griglia teosofistica, sul Bécquer delle *Leyendas* (*El monte de las ánimas, Los ojos verdes, Creed en Dios*) che è sempre il maggiore ispiratore letterario di queste lunghe disquisizioni per le quali valga quanto detto sul precedente libro.

3) Maggiore concentrazione narrativa e più sicura padronanza dei temi folclorici mostra l'autore in una serie di racconti in chiave occultistica: *Del Árbol de las Hespérides* (*Cuentos teosóficos españoles*)¹¹⁹. Il destinatario è questa volta Ricardo Maura. Il libro è diviso in due parti e un epilogo, e suddiviso in nove racconti di varia lunghezza. Ecco quanto ci è sembrato più interessante riassumere.

Un racconto che riconferma le migliori attitudini di Roso de Luna è intitolato *La cueva de los Maragatos* (Narración extremeña) di cui è assicurata la «rigorosa storicità fino ai minimi dettagli del documento». I personaggi principali sono due giovani sposi che

mento occultista spagnolo accenna G. Díaz-Plaja (*Las estéticas...*, cit., p. 63 e p. 115).

¹¹⁹ Madrid 1923; ma i racconti risalgono al primo decennio del secolo, e alcuni erano apparsi in pubblicazioni teosofiche.

vivono nei pressi del Pozo de la Nieve, verso la parte centrale delle Villuercas, cuore dell'Estremadura. Ricevono i nomignoli di Exquisito ed Exquisita e una presentazione che denota scioltezza descrittiva nonché dimestichezza ritardata con i moduli e il fraseggio della narrativa ottocentesca minore. Qualche arcaismo alla Ricardo León, *et pour cause*, infiora il discorso che ha in vista un ben individuato ambito della cultura castigliana. I due sposi ricevono la visita di un pellegrino, metà mendico metà sapiente — parziale reminiscenza del motivo dell'ebreo errante —, il quale si dice in possesso di una mappa, datagli dal fratello che vive a Ceuta, per la ricerca di un tesoro, abbandonato dai Mori al tempo della loro cacciata, quando non disperavano di tornare alla patria perduta. Bastano tali parole ad avvelenare di cupidigia la tranquilla coppia, che dopo avere ubriacato il pellegrino gli sottrae le carte di orientamento. Queste descrivono, secondo un linguaggio pseudosimbolico, il luogo in cui è nascosto il tesoro: un'arca piena di pietre preziose, a guardia della quale stanno due statue di Maragatos in oro massiccio e armate di mazza, poi un maiale e una serpe, e infine un uomo, una donna e un bambino, tutti dello stesso metallo. La carta raccomanda di prestare la massima attenzione possibile per evitare che scatti il meccanismo attivante le due statue di guardia, vieta inoltre di toccare i due animali immondi.

Da quel momento l'avidità si diffonde nel paese e i valligiani perdono con la quiete e il distacco le maggiori virtù di cui erano forniti. Tutti si gettano alla cerca maledetta, nella quale intervengono un ex militare « muy leído en cosas de espiritismo », una *medium* di Logrosán « pseudo-pitonisa almorranera », e un medico cui è affidata la parte della cattiva coscienza del villaggio. Gli spiriti che stanno a guardia della contrada si esprimono mediante la scrittura automatica della pitonessa e deludono tutti con la morale della favola: il tesoro esiste ma non è quello che si attendono i villani macchiatisi di lesa ospitalità e di cupidigia: esso si rivelerà invece come frutto di assiduo coltivo e di paziente cura della terra.

In un altro racconto, dal titolo approssimativamente schilleriano, *Kultur und Liebe* « o la ordalia psicológica del profesor Engel », ritorna il motivo della pace ritrovata attraverso la contemplazione di beni finora ignorati. Vi si narrano le peripezie di un altro naturalista tedesco, entrato in amicizia con Roso de Luna per la comune passione alpinistica e geologica. Il professor Engel fuggendo l'Eu-

ropa dilaniata dalla grande guerra ritrova la serenità dopo un soggiorno, cui si attribuiscono poteri catartici, nella regione dei Drusi. È una parabola intessuta sulla nozione di Karma e altri punti fondamentali della dottrina indù, filtrati purtroppo secondo la morale « evolutiva » fatta propria dai teosofisti.

La venta del alma. (Una página del Toledo judío). Questo racconto — forse il migliore della serie — si apre con un ricordo di Gregorio Pueyo, l'editore e amico di tanti scrittori della fine secolo, « librero singular, que en sus tenduchos sórdidos de la Abada y Mesoneros Romanos, con grimorios y talismanes, dio antaño el espaldarazo de la publicidad a tantos inquietos literatos noveles que hoy se ufanan en las cumbres de la fama ». Su invito dello stesso editore, Roso de Luna si reca a Toledo, dove il libraio intende acquistare una vecchia biblioteca appartenuta a un canonico recentemente scomparso. Nella vecchia casa toledana l'attenzione dell'occultista è attratta da un manoscritto sulla cui copertina si legge: *Vida de don Illán Levi de Fez, escrita por el mismo, y comentada por...* (il tarlo ha rosicchiato il nome). Di seguito l'autore dice di copiare tale autobiografia.

Traspare un grande e sincero entusiasmo per la cultura ebraica e in particolare per quella clandestinamente trasmessa dai *conversos*, non già in virtù della carica di sofferenza e di amarezza eversive che ci vedono solitamente i rivendicatori dell'eterodossia, ma del carattere tutto religioso che sempre la pervade. Il supposto Illán, nipote di Jacob, rabbino della Toledo « rinnegata », esclama infatti ad un certo punto: « Por muchas cosas llegué ya a no saber a ciencia cierta si era cristiano o hebreo, porque todo lo religioso me cantaba... Ya era, cuando cumplí los veinte, todo un místico »¹²⁰. Il manoscritto prosegue poi nella narrazione delle peripezie di Illán, il quale conosce una fanciulla mezzo zingara, che in compagnia dei genitori gira per campagne e città della Castiglia offrendo spettacoli tipici delle *gargarillas*. (Seguono rosolunesche dissertazioni sui nomi di « germanía » che nel tardo medioevo designavano le compagnie girovaghe e quel che restava della goliardia).

¹²⁰ *Del Árbol...*, cit., p. 97.

Illán associa la sua vita di *converso* a quella altrettanto perseguita e interdetta degli zingari; ben presto però nasce la gelosia per la fanciulla Agar, corteggiata da alcuni giovani della nobiltà — «esos del derecho de pernada» — venuti al seguito dell'imperatore, in occasione di certe feste cortigiane. Poco dopo, nel corso di una rissa, Illán uccide il più pericoloso dei rivali, figlio primogenito dei conti di Fuensalida, ed è costretto a rifugiarsi con la fanciulla in quello che era stato il palazzo del marchese di Villena e prima ancora del re Don Pedro I di Castiglia. «La casa toledana de la eterna magia, en cuyos subterráneos el sapientísimo hermano del rey don Enrique, astrólogo, alquimista y brujo, continuó la tradición cabalista y donde — desde muchos siglos antes de Yaya, el rey moro traicionado por Alfonso VI —, se reunían secretamente los discípulos del Arte Real y de la Tradición de Oriente»¹²¹. Il giovane però decide di fuggire da questo santuario di maghi, cabalisti e artisti (è anche la casa del Greco) per evitare di compromettere lo zio che ha potenti inimicizie a corte. Si inizia così la fuga rocambolesca di Illán attraverso passaggi segreti, gallerie, botole e sotterranei, secondo tutti i rigori del genere d'appendice.

Qui il succedersi dei fatti acquista un ritmo, tra onirico e macabro, che ci ricorda certi capitoli dello splendido *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jan Potocki. I toni nostalgici e ammirati per l'arabismo e il criptogiudaismo ispanici non sono soltanto quelli letterariamente esterni di certi romantici. C'è qualcosa che va oltre e quasi si identifica con quella indicibile follia che seppe rendere il Polacco sul finire del Settecento: la galleria diventa teatro di allucinazioni, appare l'ombra o il fantasma del giovane assassinato da Illán, poi i due amanti hanno la sensazione di percorrere lunghi tragitti, forse leghe «como arrastrados por una voráGINE de terror, de crimen, de aniquilamiento y de delirio», finché colpiti da qualcuno o qualcosa che l'estensore non sa spiegare cadono in un lungo sopore.

Le fantasie sulla Toledo «rinnegata» e cabalista trovano la loro migliore cornice in un tessuto narrativo tardivamente ottocentesco, non privo di correttezza e di fluidità; l'andamento retorico,

¹²¹ *Ibid.*, p. 103.

i frequenti modismi con velleità castiglianizzanti (ancora Ricardo León), le tante espressioni *añejas* non denunciano squisitezze moderniste ma l'instancabile frequentatore di romanzi storici, dal Larra del *Doncel* a Navarro Villoslada. Sono cospicui e a loro modo efficaci i segni di una corretta interpretazione dei motivi profondi dell'Arte regia, quando così parla il vecchio rabbino: «Cuanto se ha dicho acerca de nuestros cuadros geománticos, redomas encantadas, yerbas mágicas, hornillos de alquimia, pergaminos con lenguajes criptográficos, con ser cierto, no era sino la parte menor de la Gran Sabiduría, del Oriente heredada, y que consiste en la reforma de uno mismo por el ascetismo y el estudio»¹²². Quando i due amanti si risvegliano dal loro incubo, Jacob ordina al nipote di mettere in salvo il tesoro (tema un po' ossessivo in Roso de Luna e oggetto di non pochi aneddoti all'Ateneo)¹²³; il giovane dovrà riscattare le corone di re Leovigildo dalla *Cueva de Hércules* in cui sono nascoste e portarle a Fez, capitale del Marocco «sacro».

Il tipo della zingarella è disegnato con tratti leggermente ma riconoscibilmente misogini, il che è abbastanza singolare se si pensa alla parte che il pensiero-azione di due donne, siano pure *sui generis*, come la Blavatskij e la Besant, ebbe nella stravagante formazione di Roso de Luna. L'impressione d'altronde non è isolata ma ritorna ogni volta che l'autore si addentra in considerazioni sull'eros quale insidia o «prova» con cui ha da vedersela l'adepto¹²⁴. In questo racconto la donna, che vorrebbe sottrarre il tesoro all'amante, è da questi uccisa in un momento «di suprema lotta del Dovere contro la Passione» (dove le maiuscole del testo lasciano supporre un'intenzione simbolica nel descrivere il frangente: quasi tappa necessaria di un viaggio pretenziosamente «iniziatico»).

Facendosi passare per pellegrino in viaggio verso Santiago di Galizia — altro motivo della *quête* ermetica — Illán può finalmente riparare in Marocco dopo aver messo al sicuro le corone visigotiche «in attesa di tempi migliori per riportarle alla luce». Il racconto

¹²² *Ibid.*, p. III.

¹²³ Per i quali valga l'esempio di quanto narrato da Sender nell'*op. cit.* alla n. 11.

¹²⁴ Allo stesso argomento l'autore dedicò due libri, *La dama del ensueño*, Madrid 1918; e *Aberraciones psíquicas del sexo*, Madrid, s.a.

si conclude in modo vagamente picaresco allorché il giovane avventuriero è elevato al grado di rabbino e come tale venerato dai giudei di Fez.

Altro lungo racconto che ci limitiamo a segnalare è *La demanda del Santo Grial* (in 2 parti, suddivise in 7 capitoli ciascuna, e intitolate rispettivamente *Por tierras segovianas* e *Por tierras de Burgos y Soria*). Anche qui l'abbondanza di notizie, non sempre inutili, è pari purtroppo alla vocazione «folletinesca» dell'autore. Il rimando ad opere letterarie è limitato a Bécquer, ma non sono ignote le indagini di Bonilla y San Martín, citate coscienziosamente dall'opera *Las leyendas de Wagner en la literatura española*^{124bis}.

* * *

Una deduzione provvisoria da quanto finora si è detto è che il movimento occultista spagnolo, attraverso le sue riviste e i suoi principali animatori, agì in concomitanza col movimento letterario contemporaneo, contribuendo fino a un certo punto a rendere noto e consueto un insieme di ormecci culturali, di miti letterari ed estetici, perfettamente congeniali all'esotismo modernista¹²⁵, anche se

^{124bis} Pubblicata a Madrid nel 1913.

¹²⁵ Di cui Gerardo Diego sintetizza così i tratti: «... lo raro y precioso en épocas históricas o en culturas igualmente lejanas y prestigiosas. La India, los viejos imperios asiáticos, las culturas precolombinas, los países hiperbóreos». Cfr. *Modernismo literario*, in *Diccionario Literario*. Movimientos espirituales, Barcelona 1967², I, a.v. Né si può dire che tali caratteristiche fossero sfuggite ai contemporanei; al contrario qualche dimenticato critico dell'epoca dava prova di sorprendente acume rilevando nel fenomeno la spia di un esotismo soprattutto interiore. Eccone un esempio: «Si algún concepto hallamos que predomine en las nuevas concepciones artísticas, es el idealismo [...] que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve [...] redujo el arte a lo meramente externo». Di lì che il nuovo movimento faccia risuonare «las melodías tristes o patéticas de celtas y escandinavos en sus tiempos heroicos, e impregna las estrofas de la poesía con lánguidas añoranzas y canturrias místicas de antaño. El poeta modernista unas veces desarrolla mitos del más allá y otras se inspira en las ansias de liberación que siente en el mundo; ya expresa situaciones indefinidas, raros fenómenos anímicos e impresiones de silencio...

rimasti lontani dallo spessore e dall'approfondimento che caratterizzarono altri versanti dell'area simbolista. In ogni caso ne costituirono la storia segreta, il timido (o maldestro) tentativo dottrinario al di là del fatto letterario, retroterra mirabolante e clandestino insieme, se vogliamo valutare prudenzialmente l'attiva presenza di alcuni scrittori di occultismo nelle principali pubblicazioni del movimento.

La scarsa incidenza romantica (oltre a varie concause di ordine culturale e storico) può essere una spiegazione della minore penetrazione ed estensione della tematica dell'occulto nella parte «centrale» del modernismo spagnolo, come acutamente ha rilevato Octavio Paz¹²⁶. È però significativo a tal proposito che Bécquer — isola poetica in un Ottocento che i modernisti vedono inondato da fiumi di eloquenza e di buon senso filistei — sia insieme il maggior maestro spagnolo del modernismo e uno dei rarissimi poeti del suo secolo (Zorrilla, Rosalía...) che compaiano nella letteratura occultista spagnola. Analoga sarà la funzione di Novalis e di Nerval nel simbolismo europeo. E ci si potrebbe chiedere per contiguità di riflessioni donde venisse l'intensa stima dei modernisti per Rosalía de Castro, se soltanto dal sapore intimo e dolente del suo messaggio lirico, del suo essere «altrove», o anche dall'essere, questa poetessa, l'interprete di un'area culturale specialmente sensibile e desta alla voce del magico e mitico. Valgano pochi versi che nelle due lingue mi sembrano dare motivo a questa domanda:

Luz e progreso en todas partes..., pero
as dudas n'os corazós,
e bágoas que un non sabe por qué corren,
e dores que un non sabe por qué son.

(*Follas novas*, 1880)

Qui il dolore e il tedio e l'interrogarsi sulla sorte umana, come ne *Lo Fatal* rubeniano, divengono quasi l'ultimo legame del quoti-

ya trata de sintetizar los más complejos estados de la conciencia». J. Deleito y Piñuela, ¿*Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?*, in «Gente vieja», 30 aprile 1902, pp. 1-2.

¹²⁶ O. Paz, *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona 1974, p. 115 ss.

diano con l'«alterità» negata, mentre il mito celtico suggerisce toni di nostalgia non velata di pianto ma carica invece di un piglio raramente giubiloso:

Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra
cariñosa a la escueta montaña
donde un tiempo la gaita guerrera
alentó de los nuestros las almas...
¡Torna presto a poblar nuestros bosques,
y que tornen contigo las hadas
que algún tiempo a tu sombra tejieron
del héroe gallego
las frescas guirnaldas!

(*En las orillas del Sar*, 1884)¹²⁷

È ancora molto significativo il fatto che il primo maestro del modernismo ispanico, alfa e omega delle sue culminazioni e delle sue cadute, di intuiti perfetti e di persi calligrafismi, venga, per itinerari diversi ma paralleli rispetto a quelli sopra indicati, profondamente segnato dal senso del mistero e dalle dottrine che promettono di possederne la chiave: è il Rubén Darío più profondo e meno discontinuo, il paradigmatico e aforistico, non il canoro e ridondante; convergenza di tutto l'orfismo, pitagorismo, platonismo, cattolicesimo ed ermetismo in quell'ecclettico tentativo «impossibilmente ascetico», che già si era ingegnata di operare nella sua farragine, «con tenacidad de compiladora, diversamente juzgada» la fondatrice del teosofismo¹²⁸. Il diverso itinerario per il quale Darío giunse alle soglie dell'ermetismo è un'altra prova della sua forza orientativa — talvolta per luoghi comuni — in campo modernista.

Gli occultisti si sforzano di raccogliere quell'eredità che i poeti maggiori del simbolismo citano per folgorazione, e come tutti i raccoglitori, autodidatti per giunta, non si fermano a selezionare, a

¹²⁷ Su Rosalía de Castro, seconda musa del modernismo, E. Díez-Canedo nell'introduzione a *En las orillas del Sar*, Buenos Aires 1941; sull'apporto tradizionale galego, R. Otero Pedrayo, *Ensayo sobre la cultura gallega*, Madrid 1954²; sui temi dell'occulto e del misterioso J. L. Varela, *Rosalía y la Saudade*, in *Poesía y Restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid 1958, pp. 145-212 (con importanti rimandi alle letture romantico-germaniche della scrittrice).

¹²⁸ A. Marasso, *op. cit.*, p. 28.

discriminare in mezzo a quanto si presenti sotto colore di strano, misterioso, eterodosso, marginale o «travolto». Ma pur in siffatta caoticità teoretica, tra folli associazioni di amori e di crocci, tra pessime o mediocri prove letterarie, fra tanto Kitsch misteriosofico e culturale, sembrano guidati, quando sinceri, da un istinto sicuro che li condurrà forse all'unico buon risultato.

Il folclore nazionale, le tradizioni arcaiche sono da questi scrittori messi in sintonia con la sapienza «analfabeta», immemorabile, con una riformulata «anima mundi» che riporta il contesto favoloso al suo vero ámbito, che non è, come si cominciò a pensare in età umanistica e si codificò dagli illuministi, quello delle vecchie e dei pargoli, o al massimo dell'insegnare sorridendo come destreggiarsi tra le banalità dell'oggi, ma quello mitico e numinoso, ove accortamente si metaforeggia dell'eterno e dell'«altro mondo», si imita l'archetipo¹²⁹. Le deduzioni teosofistiche sono perenti e moralistici orpelli di scuola, essenziale è l'aver intuito la natura non descrittiva, non realistica, non sciattamente edificante della fiaba. Anche ciò, come si sa, avrebbe esercitato grande ascendenza tra gli scrittori modernisti e in particolare sul più grande prosatore del movimento.

L'interesse per i mistici — caratteristico di tutto il simbolismo — porta naturalmente alla riesumazione e alla rilettura della varia tradizione ispanica e ispano-orientale. Il Molinos edito e introdotto da Rafael Urbano è alla base del più convincente tentativo di dottrina estetica avutosi nel modernismo, e di alcune tra le più belle pagine di Valle-Inclán, la cui effettiva componente esoterica merita ancora di essere approfondita e vagliata anche nei rapporti con i circoli di cui abbiamo abbozzato il presente, sommario profilo¹³⁰.

Giovanni Allegra

¹²⁹ Su questo valore della favola e in genere di quanto rettamente deve intendersi per «folclore», M. Eliade, *Il Sacro e il Profano*, tr. it., Torino 1967; e, *Il mito dell'eterno ritorno*, tr. it., Milano 1975 p. 41 ss.

¹³⁰ Non conosco il libro di E. S. Speratti Piñero, *El ocultismo en Valle-Inclán* (London 1974) di cui apprendo ora la pubblicazione.

LA « CHANSON D'AUBE » DI FILIPPO DI NOVARA

Tra le poesie contenute nei *Mémoires*¹ di Filippo di Novara, la quarta, composta nella primavera del 1230 in occasione dell'assedio di El-Kantara², attira immediatamente l'attenzione del lettore mediante la parola-rima che palesemente richiama un genere lirico di chiara tradizione: quello della *canzone d'alba*.

La connessione immediata ed istintiva resiste al successivo più cauto ripensamento e si rafforza dinanzi al giudizio di un maestro quale Gaston Paris, che definisce la lirica come una « *chanson d'aube* » che l'autore avrebbe realizzato « *détournant ainsi de son emploi ordinaire un genre essentiellement érotique* », aggiungendo ancora che, a suo avviso, « *cette pièce est à peu près la seule vraie chanson d'aube que nous ayons en français* »³.

Dopo un giudizio tanto reciso si resta sconcertati quando si constata che in realtà l'*alba* di Filippo di Novara non trova posto negli studi dedicati a tale genere letterario⁴. Ma è dunque vero che di *alba* si tratta?

A risolvere la questione non è certo d'aiuto l'autore, che, fedele alle consuetudini del Nord della Francia, dove il termine *aube*, per definire il genere, sembra essere completamente ignorato⁵, così come

¹ Cfr. Philippe de Novare, *Mémoires*, a cura di C. Kohler, (CFMA), Paris 1913.

² Cfr. *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI/2, *La Littérature Didactique, Allégorique et Satirique*, Heidelberg 1970, n. 5848.

³ G. Paris, *Mélanges de Littérature française*, Paris 1912, p. 464.

⁴ Oltre al fondamentale studio di A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, 1969, 4^o ed., cfr. G. Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, Jena 1895; P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love lyric*, Oxford 1966; J. Saville, *The medieval erotic Alba*, New York-London 1972. Tuttavia U. Moelk - F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972, n. 1229/2229 parlano di sirventese/alba.

⁵ Cfr. A. Jeanroy, *op. cit.*, p. 61.

la documentazione ad esso relativa risulta assai scarsa, chiama la sua lirica genericamente *chanson* nel paragrafo introduttivo, mediante il quale lega i versi alla narrazione storica, così esprimendosi⁶:

Une nuit avint que Phelippe de Nevaire ala oveques messire
Anceau au gait; si entreoï paroles de ceaus qui estoient en une petite
tour depecié, qui estoit demoree au dit chasteau, et sans tout ce savoit
il leur covine; tantost fist il une chanson qui dit ensy:

- L'autrier gaitay une nuit jusque au jour,
Bien pres des murs, tout soul, sans autre gent;
S'oï pleindre la sus en une tour
Les Candariers qui sont mat et dolent;
5 Bacet dist l'un a l'autre conpaignon:
« Aylas — fait il — seignors, las, que feron?
Traï nous a Renart, que Deu maudie,
Et la fauce chartre de la Castrie,
Que saens vint ains l'aube.»
10 Lors respondy uns autres: « Grant doulor
Et grant peine souffrom et grans tormens:
La nuit veiller, matin estre au labour,
Poy a manger et povres vestimens,
A la periere esteut que nous tiron;
- 15 Tous les ennus et tous les maus avons.
Se longuement devons avoir tel vie,
Je pry la mort qu'a nuit tous nous ocie,
Avant que veigne l'aube.»
Aprés dist .I.: « En lermes et en plours
20 Seront pour nous et amis et parens;
Tous y morons, car leur traboucheour

⁶ Cfr. le cc. 48r-49v del ms. *Varia* 433 della Biblioteca Reale di Torino, già noto come ms. di Cérines. Per l'identificazione del ms. cfr. il mio articolo, di prossima pubblicazione. Nella trascrizione ho seguito fedelmente il ms., che differisce dal testo riportato soltanto ai versi: 1 *jusques*; 21 *ymerons*; 22-24 *nous fait nos fours saens trabucher| si de dens murs et petreaus et creneaus| et maisons s'on nous...*; 53 *quy en pensera*. Sono inoltre intervenuta distinguendo *u* vocalico da *v* consonantico, *i* vocalico da *j* consonantico, sciogliendo le abbreviazioni ed introducendo punteggiatura ed accentazione. Ho invece mantenuto i numeri, segnati in cifre romane, racchiudendoli però tra due punti.

- Nous fait nos tours trabucher si dedens,
Murs et petreaus et creneaus et maisons:
S'on nous assaut, coment nous defendrons?
25 Car nostre gent est d'armes desgarnie,
Li mur ne nous garentiroit or mie:
Fuions nous ent ains l'aube!
Abatu est le molin et le four,
D'atendre plus ne seroit pas grant sens:
30 Traï nous ont les baus de Deudamor
Et ont menti vers nous leur sairement.
Toly nous ont le roy en traïson:
Et covenant fu que nous l'auriom!
Puis nous firent combatre a Nicossie,
35 Pour eaus sauver et nous tolr la vie!
Ja ne voient il l'aube!
Trop nous tarde le secors de Pascor;
Fait est de nous si com je cuit et pens,
Mal veïmes onques l'empereor:
40 Merci crier nous covendra par tens.
Voire — dist il — se nous la trovions,
Mais je cuit bien que nous y faudrions;
Por ce vaut meaus le fuyr en Turquie,
Mais cil dehors gaitent par estable
45 Toute nuit jusqu'a l'aube.»
Quant Gauvain vit sa gent en tel error,
Mout li chanja son cuer et son porpens;
En souspirant leur a dit: « Beau seignors,
Ne puis trover .I. message saens,
50 Quy ose aler la ou nous vodrions?
.....
Encor est tel en Chipre ou en Surie,
Cui pesara, se nous perdions la vie!»
Et atant parut l'aube.
55 Quant ensi oïs leur plainte et leur clamour,
Si me revins au gait de nos sergens
Et le contai a joie et [a] baudour
Qu'en la Candare avoit duel et contens.

Si me pria .I. de nos compaignons
 60
 Et je fis tel, la plainte fu oÿe;
 Quant elle fu parfaite et aconplye,
 Par tout esclarsi l'aube.

Se si cerca nel componimento poetico il tema codificato dal Jeanroy⁷ come fondamentale nella *canzone d'alba*, in cui invariabilmente « réveillés, à l'aurore, par le cri du guetteur, deux amants qui viennent de passer la nuit ensamble se séparent en maudissant le jour qui vient trop tôt », non se ne riscontrano le linee essenziali e su questa base si trovano facilmente ragioni per l'esclusione dal genere. Ma è altrettanto evidente che la rigida applicazione della definizione ridurrebbe ad un numero molto esiguo le « vere » *albe*, costringendo a respingerne parecchie, anche tra quelle che abitualmente vengono classificate come tali.

Inoltre, sul tema amoroso, qui indubbiamente assente, anche nella concezione più restrittiva l'alba tradizionale si struttura secondo uno schema altrettanto tipico, i cui elementi significativi sono rappresentati dal monologo/dialogo che espone il lamento dei protagonisti dinanzi all'apparire della luce mattutina, formalmente ordinato in strofe terminanti con un ritornello, in cui figura la voce « alba », che nella tradizione provenzale diventa, salvo rare eccezioni, elemento essenziale come parola-rima.

Oltre al ritornello con « aube » in rima, già di per sé altamente caratterizzante, tutti gli altri elementi dello schema citato si riscontrano nella lirica di Filippo di Novara, nella quale, attraverso un lungo dialogo dolente, alcuni soldati assediati piangono la rovina che l'alba, apparendo all'orizzonte, porterà inevitabilmente con sé.

La vicenda è narrata dall'esecutore del « gait », figura ben nota alla *canzone d'alba*, e si svolge sullo sfondo non peregrino di una torre, dove i protagonisti si sussurrano i loro lamenti. Altrettanto consueto al genere è l'inizio narrativo, vera « entrée en matière épique »⁸, che funge da proemio alla vicenda, alla quale l'autore ha

⁷ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, da me consultato nella ristampa del 1973, p. 292.

⁸ La definizione è dello Stengel; cito dal Jeanroy, *Les origines...*, cit., p. 64.

partecipato e della quale la lirica rappresenta il ripensamento poetico.

Dell'alba si riconoscono dunque nella poesia esaminata componenti evidentissime e come tale essa si prospetta senz'altro, se si esclude il tema trattato. Ma questo, più che determinare, ha qualificato il genere, essendo alla base della distinzione tra *alba amorosa* e *alba religiosa*, che esiste accanto, anzi prima dell'altra⁹ e la cui interpretazione negli esempi più antichi spesso oscilla pericolosamente tra religione e guerra, suggerendo la definizione di *alba militare*, che si adatta perfettamente alla lirica di Filippo di Novara. Questa verrebbe a rappresentare così una corrente che, se non ha documentazione volgare, può tuttavia vantare antecedenti suggestivi quali l'*Alba bilingue* e il *Canto delle scolte modenesi*.

Il rapporto tra questi componimenti, parzialmente o interamente latini, e quello di Filippo di Novara si limita tuttavia al piano tematico e resta decisamente generico, malgrado il motivo dell'assedio, che più da vicino richiama il *Canto delle scolte modenesi*¹⁰, perché nella lirica francese nulla più si riconosce dell'appello alla vigilanza contro i nemici, che di essi costituisce il nucleo essenziale, così come diversa, anzi opposta è la visione dell'alba, che là, come nell'*alba religiosa*, è sospirata con gioia impaziente, perché pone fine alle insidie del nemico, sia esso del corpo che dell'anima, mentre qui, come nell'*alba amorosa*, l'apparire della luce è atteso con doloroso timore.

Tale visione, che mi sembra anche essenziale per la distinzione tra *albe sacre* ed *albe profane*, connette dunque strettamente il componimento di Filippo di Novara alla corrente più diffusa dell'*alba amorosa*, al di là del facile parallelismo sul piano del motivo narrativo, che, sfruttando le indicazioni di una tradizione più antica, il poeta sa ritrovare nella sua vita stessa, in quella guerra che insieme combatte e canta. Due suggerimenti diversi della tradizione letteraria si compongono così, grazie al suo estro poetico, in una ideazione nuova, originale, felicemente riuscita quanto genuinamente ispirata.

⁹ Cfr. a tale proposito J. M. Scudieri Ruggieri, *Per le origini dell'alba*, in « Cultura Neolatina », III (1944), pp. 191-202.

¹⁰ Cfr. A. Roncaglia, *Il canto delle scolte modenesi*, in « Cultura Neolatina », VIII (1948), pp. 5-46.

D'altra parte questa profonda interferenza delle vicende personali del poeta nella sua produzione letteraria è processo sperimentato in altri luoghi degli stessi *Mémoires*, anche quando questi si vogliono allontanare dalla cronaca vera e propria. Ne è un esempio lucidissimo la «branche» del *Renart*¹¹ ideata da Filippo, nella quale compagni d'armi e nemici, trasformati secondo un'accurata analisi di caratteristiche morali e particolari fisici nelle più famose figure del *Roman*, rivivono gli eventi della guerra che stanno combattendo. Ne risulta un'elaborazione originale che, a detta del Flinn¹², conserva il tono e la freschezza delle migliori «branches». La trasparenza del modello, che nel caso del *Renart* viene apertamente denunciato¹³ oltre che insistentemente richiamato da nomi e casi, non imbarazza l'autore, anzi sembra accuratamente ricercata lì come nell'*alba*, dove la rima palesa un riferimento che il testo conferma. Pare insomma quasi che il poeta voglia mettere in rilievo, accanto alle sue capacità naturali, l'attualità della sua documentazione letteraria, notevole veramente, se si pensa all'isolamento geografico in cui egli viveva. Volle dunque scrivere una «branche» del *Renart* così come volle scrivere un'*alba*.

E con la stessa scioltezza con cui si traspongono nelle avventure di *Renart*, insidie ed incidenti di guerra si inseriscono nella *canzone d'alba*, sottolineando l'abilità del poeta che, attraverso lo scambio del tema (guerra in luogo di amore) dà inizio ad una contrapposizione mantenuta poi in tutta la lirica.

Se osserviamo infatti i personaggi, notiamo che agli amanti che cercano un nascondiglio discreto si oppongono i soldati costretti dall'assedio a restare celati, mentre la «gait», che abitualmente protegge gl'innamorati e indica loro, mediante il richiamo sonoro, il momento in cui occorre porre fine alle delizie dell'alcova, attraverso un gioco sottile che poggia sul duplice senso di «gaiter»¹⁴, diventa

¹¹ Un'eco di essa si manifesta anche nell'*alba*, attraverso il cenno a *Renart/Aimery Barlais*. Intorno all'influenza del *Roman de Renart* sull'opera di Filippo di Novara, cfr. J. Flinn, *Le roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Toronto 1963, pp. 158-173.

¹² Ivi, pp. 164 e 167.

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ Cfr. FEW s.v. wahta, «waiter, gaitier = monter la garde, faire le guet»,

un nemico che spia i segnali della fuga da un ricovero mal tollerato, pronto a gettare l'allarme. Così colui che esegue il «gait» è collocato al di là delle mura e durante la sua uscita notturna carpisce ai rinchiusi segreti lamenti, che svela poi al mondo col suo canto beffardo. Conseguentemente la tragicità del momento diventa per lui motivo di gioia, che l'irrompere irruente e liberante insieme dell'aurora sottolinea con un trionfo di luce, dopo che, in un crescendo di tensione, sapientemente realizzato attraverso il variare del ritornello, questa si è palesata sempre più prossima e tragicamente incombente.

Il componimento diventa dunque parodia? Direi che nel testo non la si avverte, anche se su questi stessi elementi la si sarebbe potuta facilmente creare. Il poeta è invece serissimo, impegnato nello sforzo di piegare ad un tema diverso uno schema stereotipato, che ha utilizzato dopo averlo sapientemente capovolto.

In tale prospettiva mi pare dunque inutile cercare un preciso componimento quale fonte della lirica, come ha fatto, senza risultato, Gaston Paris¹⁵. Mi sembra che all'origine ci sia stato il genere della *canzone d'alba*, considerato, come documenta la presenza della parola-rima nella ripresa, secondo la tradizione provenzale. Rileggendone gli esempi più antichi¹⁶ si rilevano parallelismi notevoli, come la soluzione del crescendo del ritornello nota attraverso *Lo Paire, el Filh, el Sant Espiritual*, oltre che *Gaita be, gaiteta del castel* ed anche *Eu sui tan cortesa gaita* o come l'utilizzazione della «gait» quale narratore presente nell'ultima lirica citata, in *Ab la gensor que sia, in Deus aidatz e*, se si accetta l'interpretazione tradizionale — che sembra essere stata anche quella dei compilatori e dei copisti medievali¹⁷ — nella ben precedente *Reis glorios, verais lums e clartatz*.

ma anche «Afr. guaiter = surveiller patiemment pour surprendre»; Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, III, Wiesbaden 1954, s.v. gaitier.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 464: «certainement faite d'après une pièce provençale, bien que je n'en ai pas retrouvé le modèle même».

¹⁶ Cfr. le edizioni citate nella «Liste chronologique des aubes» riportata alle pp. 339-341 del già citato A. Jeanroy, *La poésie...* e inoltre A. Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Roma 1972; M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947. Per la cronologia cfr. anche M. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974 e J. M. Scudieri Ruggieri, *op. cit.*

¹⁷ Cfr. M. Picchio Simonelli, *op. cit.*, pp. 195-207.

A quest'ultima, l'alba di Filippo di Novara si avvicina anche per il metro, costituito da decasillabi del tipo più arcaico, con forte cesura dopo l'accento di quarta sillaba, riscontrabili anche in *En un vergier, sotz folha d'albespi* oltre che nel già ricordato componimento di Bernart de Venzac, dal nostro autore, come da Giraut de Borneil, ordinati però in strofe concluse da un esassillabo di ripresa.

Sono connessioni che nella loro frammentarietà non possono mostrare legami capaci di superare quelli derivanti dal normale influsso di precedenti ben conosciuti, ma che mediante la loro molteplicità di riferimenti escludono l'unicità del modello.

Ma di *alba* si tratta, nelle origini come nel risultato. E, se non oserei additare la lirica di Filippo di Novara come l'unico vero esempio di tale genere letterario nella poesia francese, mi pare che non vi possano essere esitazioni nel riconoscere in essa un esempio suggestivo di un particolare tipo di *alba*, che, secondo lo spirito più consono al Nord della Francia, lascia l'amore per impugnare le armi. È un motivo veramente interessante, che in quel XIII secolo, nel quale si è realizzato il trionfo della *canzone d'alba*, non ha avuto seguito forse a causa del particolare destino dell'autore, isolato in Oriente, dove certamente giungeva, come è dimostrato dalla sua conoscenza del *Renart*¹⁸, l'eco della letteratura europea, ma da dove più difficilmente si diffondevano le novità. È un'ipotesi almeno verosimigliante, che trova conferma nei casi successi alla produzione di questo scrittore, che in parte è perduta ed in parte trasmessa attraverso un solo manoscritto.

Evidentemente l'isolamento in cui Filippo di Novara si è venuto a trovare giovanissimo e nel quale ha trascorso l'intera sua vita non ha soffocato la sua ispirazione né il suo interesse letterario; serve anzi a sottolineare oggi il valore di un poeta, che ha saputo attingere alla tradizione, ma da essa anche deviare, rinvigorendola con l'apporto della sua individuale fantasia.

Alda Bart Rossebastiano

¹⁸ Cfr. J. Flinn, *op. cit.*, p. 172.

* Soltanto a bozze già composte ho potuto consultare il volume di P. BEC, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, 1977, dove alle pp. 102-103 si accenna alle interferenze della tematica dell'*alba* sulla *canzone*, citando appunto Filippo di Novara.

DA «CIEN AÑOS DE SOLEDAD» A «EL OTOÑO DEL PATRIARCA»: ASPETTI E TEMI DELL'ARTE NARRATIVA DI GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Colpisce fortemente in Márquez l'eccezionale fantasia che presiede alla creazione di personaggi e vicende. *Cien años de soledad*¹ costituisce, in effetti, una straordinaria favola² estremamente ricca, complessa e densa di significati. Dalla non comune fantasia dell'autore hanno origine in CAS episodi indimenticabili, come quello della peste dell'insonnia che invade Macondo e provoca la perdita della memoria (pp. 45 e ss.), per cui Aureliano e suo padre José Arcadio Buendía escogitano lo stratagemma delle striscioline di carta da applicare ad oggetti, animali e piante, con il relativo nome e, più tardi, con la relativa funzione (un espediente simile si ritrova in OP [p. 132 e ss.]; vedremo che vari elementi di CAS rifluiscono in OP); o quello della grande pioggia che dura «cuatro años, once meses y dos días» (p. 289), per cui l'aria è diventata così umida che «las máquinas más áridas echaban flores por entre los engranajes si no se les aceitaba cada tres días» (p. 290).

In CAS la fantasia gioca, indubbiamente, una funzione importante, sia per le creazioni che ne derivano, sia per il conto che ne fa l'autore in relazione ai suoi personaggi. Ad esempio, quando si

¹ Le citazioni tratte dai due romanzi che qui si intendono esaminare si riferiscono alle edizioni Plaza & Janés, Barcelona, entrambe del marzo 1975. D'ora in avanti, *Cien años de soledad* e *El otoño del Patriarca* s'indicheranno rispettivamente con le sigle CAS e OP.

² Cesare Segre parla di «tono favoloso del libro» e di «favola meravigliosa» (cf. *Il tempo curvo di García Márquez* in: *I segni e la critica*. Torino, Einaudi, 1969, pp. 272 e 289). Di «favola fuori del tempo» — a proposito di OP — ha parlato Ferdinando Giannessi, aggiungendo «Che è poi il gran dono di Márquez, ancora una volta insuperabile creatore di miti». (Cf. recensione ad OP, *La voce di un rito primordiale*, in: *Libri stremna*, supplemento a «Il Giorno» del 10/12/75, p. 3).

descrive José Arcadio, figlio primogenito di José Arcadio Buendía, si annota immediatamente che «carecía de imaginación» (p. 19), laddove, della «desaforada imaginación» del padre, si sottolinea che «iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza» (p. 8). In CAS, per merito di José Arcadio Buendía, l'immaginazione diventa persino un espediente didattico: ai figli, cui fa scuola egli parla delle meraviglie del mondo «no sólo hasta donde le alcanzaban sus conocimientos, sino forzando a extremos increíbles los límites de su imaginación» (p. 20) o addirittura uno strumento per tentare d'imporre agli altri la propria volontà: infatti attraverso «el hechizo de su fantasía» José Arcadio Buendía cerca d'indurre la moglie a trasferirsi da Macondo, sia pur con esito negativo (p. 18).

Il Segre ha indicato uno dei procedimenti della fantasia, in CAS, per cui essa allaccia rapporti con la storia dando vita ad avvenimenti leggendari: a questo proposito l'A. cita l'episodio di Francis Drake³. La stessa tecnica si ritrova ad es. alla p. 15, ove si fa cenno per la prima volta a Francis Drake, alla p. 52, ove si nomina Sir Walter Raleigh e alle pp. 24 e 382, ove ricompare Drake; si ritrova pure in OP, ove in apertura e a p. 148 si fa cenno rispettivamente a William Dampier e a Sir Walter Raleigh.

Ma della fantasia, «la loca de la casa» secondo Santa Teresa, che opinione ha lo scrittore colombiano? Da vari episodi di CAS sembra trapelare un concetto non positivo⁴. In primo luogo essa allontana dalla comunità familiare e sociale colui che, nel romanzo, ne è la vittima principale, cioè José Arcadio Buendía. Dapprima costui era «una especie de patriarca juvenil» che dava consigli per la semina e l'allevamento di bimbi e di animali e «colaboraba con todos...para la buena marcha de la comunidad» (pp. 13-14); poi sopraggiungono i fermenti della fantasia malata ad allontanarlo dalle sane abitudini (p. 10). Ursula, sua moglie, è costretta a lottare contro le stramberie del marito «por preservar el sentido común»

³ Cf. C. Segre, *op. cit.*, p. 251. L'episodio citato si trova in CAS a p. 23.

⁴ Del resto anche in OP la favola, e quindi la fantasia da cui ha origine, è assunta a dare una connotazione negativa ad una precisa situazione: a proposito della casa devastata del Patriarca, si utilizza l'espressione «desorden de fábula» (p. 169), ripresa tale e quale da CAS (p. 337), ove è riferita alla libreria, «basurero de libros usados», del savio catalano.

(p. 54). Lo scrittore, poi, sottolineando i nefasti risultati degli eccessi della fantasia, contrappone la laboriosità di Ursula e dei suoi figli nella coltivazione dei prodotti dell'orto, allo stato di turbamento mentale, e di conseguente nullità sul piano pratico, del capofamiglia che pur è stato, in passato, un solerte lavoratore e che tale riesce ancora ad essere nei rari momenti in cui non è in preda alla sua fantasia malata. Durante i periodi di eccitazione, inoltre, José Arcadio Buendía diventa trascurato e sudicio. A causa degli eccessi della sua fantasia, perde credibilità agli occhi del figlio Aureliano, giunge ad uno stato di pazzia, dapprima furiosa, poi lucida e tranquilla, da cui solo la morte lo libererà. Quando, infine, la fantasia ricompare, nei discendenti del fondatore della famiglia, essa presenta gli stessi sintomi con i quali s'era manifestata in José Arcadio Buendía: ciò che i nipoti compiono sotto il suo nefasto influsso ha i segni d'una stravaganza che rasenta la follia. Così José Arcadio Segundo, in preda ad un «sueño delirante, comparable apenas a los de su bisabuelo» (p. 180), si mette in testa di dar vita ad un impossibile servizio di navigazione che colleghi Macondo al mare: eppure — sottolinea l'autore — fino ad allora tale personaggio «no había dado ninguna muestra de imaginación» (p. 180), il che equivale a dire, nel linguaggio di CAS, che non aveva mai dato segni di squilibrio mentale.

Dietro la sfrenata fantasia di José Arcadio Buendía c'è, ovviamente, García Márquez: sotto questo punto di vista mi pare che certe considerazioni sulla «loca de la casa» acquistino importanza in rapporto al dato biografico dello scrittore. Nel romanzo v'è un'annotazione in questo senso abbastanza rivelatrice. A proposito d'uno dei rari momenti di quiete spirituale di José Arcadio Buendía, lo scrittore osserva: «Emancipado al menos por el momento de las torturas de la fantasía, José Arcadio Buendía...» (p. 40). Ma chi, in realtà, è il torturato: il personaggio o il suo creatore? Forse è proprio García Márquez ad essere ossessionato da una fantasia smisurata che lo pone in una situazione singolare: ne è perseguitato, ma nel contempo essa gli consente di creare capolavori come CAS, anche se naturalmente non tutto il merito del romanzo è riconducibile alla fantasia. Inoltre lo scrittore si rende conto chiaramente, come risulta da quanto si è detto, delle conseguenze cui la fantasia può condurre: essa, quindi, va in qualche modo arginata, ché altrimenti

rischia di travolgere ogni equilibrio. E ciò vale nella letteratura come nella vita.

Non è mancata l'occasione di indicare elementi che da CAS trasmigrano in OP. Tra i due romanzi esistono vari altri punti di contatto⁵: eccone alcuni. I protagonisti di CAS e di OP (vale a dire il colonnello Aureliano Buendía e il Patriarca, anche se, a proposito del primo, non si può parlare, a rigor di termini, di protagonista vero e proprio) presentano indubbi aspetti comuni: entrambi vivono ed agiscono in una spaventosa solitudine⁶, « di cui — ripetiamo con Segre — il potere non fa che ampliare i confini »⁷. Per quanto concerne la solitudine del colonnello non aggiungerò altro a quanto assai bene ha detto Segre; in rapporto a quella del Patriarca, le citazioni possibili offrono solo l'imbarazzo della scelta. Sin dal primo capitolo, in occasione della grottesca morte di Patricio Aragonés, perfetto sosia del dittatore, quest'ultimo, mentre sta rivestendo il cadavere dei suoi panni, si rende conto che, a causa di quella morte, « se iba convirtiendo en el hombre más solitario de la tierra » (p. 30); quando Manuela Sánchez lo abbandona, il Patriarca si sente « más triste, más solo que nunca en la soledad eterna de este mundo sin ti » (p. 86); a p. 131 si insiste che « estaba solo en el mundo »; a p. 202 che « se quedó comiendo solo en la mesa sola »; a p. 139 « que la casa del poder » è « la casa de soledad donde él estaba » e, infine, a p. 170 si sottolinea che « él quedó viviendo solo en la casa desierta de su poder absoluto ». Le citazioni potrebbero continuare, ma è opportuno interromperne la serie e far notare, invece, in rapporto all'ultima, che la quasi assoluta solitudine in cui vive il dittatore è il prezzo dell'assoluto potere di cui gode (« vicio solitario del poder »): il che coincide con quanto ha notato Segre circa il potere di Aureliano Buendía. Entrambi i personaggi, poi,

⁵ Segre ha già segnalato quelli esistenti tra CAS e le opere precedenti di Márquez (Cf. le pp. 289-95 del saggio cit.).

⁶ La solitudine che circonda i due personaggi mette, indubbiamente, sgomento, ma della solitudine in genere non sembra che Márquez abbia né timore né opinione negativa, almeno lì ove afferma che « el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad ». (Cf. CAS, p. 185).

⁷ Cf. C. Segre, *op. cit.*, p. 257.

oltre ad essere appassionati giocatori di domino, sono protagonisti di innumerevoli, squallide avventure galanti senza amore, in conseguenza delle quali il Patriarca mette al mondo un enorme numero di figli inevitabilmente settimini che vivono in promiscuità con quelli del sosia (essi pure settimini), senza che si sappia chi sia il vero padre; Aureliano genera diciassette figli « todos con un aire de soledad que no permitía poner en duda el parentesco » (cf. CAS, p. 141), tutti segnati da un tragico destino. Quando i due, invece, s'innamorano veramente, e sempre con una notevole veemenza, il loro sogno d'amore si conclude amaramente, se non addirittura tragicamente: Remedios, la sposa-bambina di Aureliano, muore di parto; Manuela Sánchez, il primo vero amore del Patriarca, si dilegua senza lasciar traccia, mentre Leticia Nazareno, l'altro grande amore, soccombe, con il figlio, in un attentato tanto insolito quanto crudele.

Per altri aspetti, invece, il Patriarca ricorda José Arcadio Buendía, che è, in realtà, il patriarca di CAS, « una especie de patriarca, juvenil » (p. 13). Entrambi, anche se in conseguenza di eventi diversi, diventano ad un certo punto gli assoluti protagonisti della ricostruzione o dell'ampliamento della località in cui vivono, sorretti dallo stesso impegno febbrile. José Arcadio Buendía torna ad essere « el hombre emprendedor de los primeros tiempos que decidía el trazado de las calles y la posición de las nuevas casas... » (p. 40) e analogamente il Patriarca era « tan exaltado con la empresa de la reconstrucción que se ocupaba de viva voz y de cuerpo presente hasta de los detalles más ínfimos como en los tiempos originales del poder... » (p. 109): si noti, tra l'altro che, con espressioni simili (« primeros tiempos » — « tiempos originales ») si fa riferimento, in entrambi i passi, ad epoche anteriori e più attive dei due personaggi. Il Patriarca, infine, è posseduto dalla « curiosidad atávica de conocer el mar » ed è un desiderio simile che induce José Arcadio Buendía ad intraprendere un viaggio lunghissimo con tutta la sua gente. Ma i punti di contatto tra i due romanzi non s'arrestano qui. In entrambi, ad esempio, un gallo da combattimento è la causa indiretta di tragiche conseguenze (CAS, p. 25 e OP, pp. 92-93); in entrambi si fa riferimento ad acquazzoni torrenziali (cf. CAS, p. 284; OP, p. 102) e a zone di grande umidità: in rapporto a queste ultime, la fantasia dello scrittore sembra obbedire ad uno stimolo analogo, per cui i relativi risultati, simili sul piano descrittivo, hanno una stessa intensità poetica:

« La atmósfera era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas, navegando en el aire de los aposentos ». (CAS, p. 290)

« ... las provincias de las lluvias perpetuas... donde los animales de la tierra se pudrían caminando y crecían lirios en las palabras y los pulpos nadaban entre los árboles... ». (OP, p. 113)

Scene o situazioni pressoché identiche sono tutt'altro che infrequenti nelle due opere: nell'episodio, ad es., degli uccelli che infrangono « las mallas metálicas de las ventanas » (CAS, p. 316; OP presenta la variante « mallas de alambre », p. 5); la scena della mula di Petra Cotes, poi, cui la padrona dà da mangiare « las sábanas de percal, los tapices persas, los sobrecamas de peluche, las cortinas de terciopelo ... » (CAS, p. 305), fa il paio con quella delle mucche di OP che, nella dimora devastata del dittatore, « andaban...impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones... » (p. 7). Sia in CAS che in OP, infine, avvengono pubbliche stragi (cf. CAS, p. 280 e ss.; OP, p. 109), in entrambi i romanzi si allude a pesciolini d'oro, a medici omeopatici, a lotterie e riffe, ad indovine e pitonesse, a leggende assai simili, quale quella « del hombre que se convirtió en víbora por desobedecer a sus padres » (CAS, p. 35), con lievi varianti in OP, ove si allude alla « mujer que se había convertido en alacrán por desobedecer a sus padres » (p. 229); e non pretendo di aver esaurito l'elenco degli elementi comuni alle due opere.

Almeno in parte, dunque, García Márquez si ripete perché non può prescindere, quando racconta, dall'unitario mondo fantastico in cui è immerso (si noti, infatti, che gli aspetti di CAS che ricompaiono in OP sono soprattutto quelli più specificamente riconducibili alla fantasia) e che finisce, in un certo qual modo, per condizionarlo. Tuttavia OP, nonostante limiti e difetti, resta, a mio giudizio, un libro notevole e se non fosse stato preceduto dal capolavoro, forse insuperabile, rappresentato da CAS, assai di più risalterebbero le sue tutt'altro che trascurabili qualità⁸.

⁸ Sulla stessa linea di giudizio, mi pare, è sostanzialmente il Giannessi, allorché, nella citata recensione, scrive che OP « non ha la corallità, tra epica e picaresca, dei *Cent'anni*, ma che ne ripete gli estri e i colori abbaglianti... ».

Ed eccoci giunti ad un tema essenziale di CAS e di OP, che poi costituisce uno dei grandi temi della letteratura spagnola: quello della morte.

Quasi all'inizio di CAS c'imbattiamo in un'immagine interessante della Morte, un'immagine incorporea, eppure sentita come qualcosa di vivo e di presente: è la Morte che insegue il decrepito Melquíades « a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decirse a darle el zarpazo final » (p. 11). Una Morte, dunque, subdola, continuamente in agguato, ancorché incerta circa il momento dell'unghiate finale, che può ricordare, per qualche aspetto, quella paziente, sicura di sé, ugualmente sempre in agguato del bergmaniano *Settimo sigillo*, ma che è certamente lontana dalla perentoria e crudele Morte della castigliana *Danza* medievale ed anche da quella, « consolatrice di buoni », che compare nelle *Coplas* manrichegne.

Poco più avanti, sempre in CAS, ci si imbatte in una frase quasi lapidaria: allorché Ursula si rifiuta di assecondare il marito, che vuole trasferirsi da Macondo, facendogli fermamente notare che non vuole andarsene perché lì hanno avuto un figlio, José Arcadio Buendía le risponde testualmente: « Todavía no tenemos un muerto... Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra » (p. 18). Almeno una volta, ha ragione, ci pare, il fantasioso marito di Ursula: sono i parenti defunti che ci legano indissolubilmente al luogo ove essi sono sepolti. Tra i vivi e il luogo di sepoltura dei morti si crea, anche visivamente, un rapporto unico e insostituibile.

Più ricco e commosso appare il senso della morte nel primo incontro tra José Arcadio Buendía e il fantasma della sua vittima, Prudencio Aguilar, che si manifesta con un'espressione triste. Dopo quell'incontro José Arcadio Buendía non riesce più a dormire: « Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos... » « Debe estar sufriendo mucho — comenta con Ursula —. Se ve que está muy solo » (p. 26). Il tema della tremenda solitudine dei morti, nel quadro del vasto e complesso tema della morte, si ritrova per esempio nella bellissima rima LXXIII di Bécquer⁹, ma con una

⁹ Si ricordi il ritornello: ! Dios mío, qué solos/se quedan los muertos! (Cf.

sfumatura assai diversa: qui il senso di solitudine si genera nel poeta nel constatare la condizione dei morti, mentre nell'episodio di CAS è il morto che soffre di solitudine. Non si ritrovano, invece, nella rima becqueriana, né il tema della sconfinata tristezza dei morti (mentre è presente il senso di tristezza che essi suscitano nei vivi), né quello conseguente della profonda nostalgia dei vivi: tali temi che, per quanto ne so, sono nuovi in rapporto alla tradizione letteraria del vasto mondo di lingua spagnola, ritornano sovente in CAS (ad es. alla p. 50, ove di Melquíades si dice che « Había estado en la muerte...pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. » e alla p. 75 ove, a proposito di Prudencio Aguilar, rifattosi vivo con José Arcadio Buendía, si nota che « Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos ». La « otra muerte dentro de la muerte » che Prudencio Aguilar paventa è, probabilmente, quella causata dall'« olvido de la muerte », cui si allude a p. 49, a proposito di Melquíades).

Márquez, dunque, presta ai morti sentimenti umani e persino ce li raffigura soggetti ad aspetti peculiari del vivere¹⁰, come l'invecchiare (José Arcadio Buendía, in un incontro con Prudencio Aguilar, resta stupito del fatto che « también envejecieran los muertos » e ad Ursula il fantasma del marito appare « mucho más viejo que cuando murió ») o il dormire (cf. p. 243, ove il fantasma di José Arcadio Buendía sonnecchia sotto una tettoia di palme), modi con cui l'A. avvicina i morti ai vivi, ma li trasferisce, nel contempo, in un'atmosfera surreale ove, tra l'altro, la problematica cristiana della morte

G. A. Bécquer, *Rimas*, Edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 112-16). Per un commento alla stessa rima, vedasi il mio *Il tempo e la morte nelle « Rimas » di Bécquer*, Padova, E.N.S., 1972, pp. 32-34.

¹⁰ Anche nella *Danza de la Muerte*, in realtà, si fa riferimento, a proposito di morituri che tosto saranno morti, a condizioni attinenti al vivere: la Morte, ad es., rivolgendosi al cardinale, gli fa presente ironicamente che nella danza, cui perentoriamente è chiamato, lo farà « ... un poco sudar ». (Cf. il testo della *Danza* in M. Morreale, *Para una antología de literatura castellana medieval: La Danza de la Muerte*, Bari, 1963, p. 23, v. 132).

è del tutto ignorata. Sotto quest'ultimo profilo, qualcosa di analogo si ritrova in OP ove ricorrono, in due distinti passi (cf. pp. 214 e 229) gli aspetti formali del tema tipicamente cristiano dell'*Ubi sunt* (anche se esso, come è noto, affonda le sue radici nelle letterature classiche), completamente svuotato però dei contenuti e significati che lo caratterizzavano in senso cristiano¹¹.

La Morte e i morti, in genere, non fanno paura ai personaggi di CAS: i rapporti tra gli uni e gli altri sono frequenti e normali nell'arco dell'intero romanzo, come ha già fatto notare Segre¹². Mi pare che nell'opera non si alluda mai alla morte, o ai suoi effetti, nei termini d'orrore cui ci ha abituati una lunga tradizione: una parziale eccezione è costituita dal « viento de las tumbas » che entra attraverso le finestre spalancate della casa di Rebecca e lascia « las paredes blanqueadas y los muebles curtidos por el salitre de los muertos. » (p. 108), ma l'episodio si mantiene, come si vede, in un'atmosfera che certo non sconfina nell'orrore. Generalmente in CAS la Morte è sdrammatizzata e resa, talvolta, persino umana. Amaranta, che ha particolare dimestichezza con i riti della Morte (p. 254), ha addirittura il « privilegio » d'un incontro con la nostra ultima compagna che le annuncia la dipartita con diversi anni di anticipo. Vediamo la scena in questione, che è particolarmente significativa in rapporto al tema che ci interessa.

La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado... Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana... La muerte no le dijo cuándo se iba a morir... le advirtió que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura,... (pp. 255-56).

Va sottolineata subito l'affermazione, confermata dall'impressione che si ricava leggendo l'episodio, che « no había nada pavoroso en la muerte »: sembra sia condensato qui il messaggio che Márquez vuol trasmettere ai lettori, in rapporto al comune destino degli uomini.

¹¹ Cf. il mio lavoro, *Aspetti formali del tema dell'Ubi sunt ne « El otoño del patriarca » di G. García Márquez*, in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze, Sansoni, Sett. 1977, pp. 228-30.

¹² Cf. C. Segre, *op. cit.*, pp. 280-83.

La morte non deve incuterci timore: è il concetto francescano di «sora nostra morte corporale», senza però che s'intraveda, al di là dello stato di non terrore, la speranza nella vita eterna, inscindibile dal concetto della morte cristiana. Forse, allora, il concetto della morte che Márquez rivela in CAS si avvicina di più a quello epicureo ed oraziano: con la morte cessa ogni vita, non esiste l'aldilà, anche se poi i fantasmi scorrazzano di continuo nel romanzo (cf., ad es., le pp. 339, 359 e 378), vivificati però esclusivamente dalla memoria o dalla fantasia dei vivi, dunque non vere presenze: ed infatti non sono visibili a tutti. Aureliano Buendía non riesce a vedere, ad esempio, il fantasma del padre con il quale s'intrattiene la madre (p. 223) e la stessa Morte, nell'episodio dell'incontro con Amaranta su trascritto, non è vista da Fernanda, che pure è presente.

E se la Morte non deve incutere timore, è logico che Márquez ne dia un'immagine lontana dalla tradizione: quella che si rende visibile ad Amaranta è raffigurata in una donna, vestita d'azzurro e dai capelli lunghi, più simile ad una fata turchina che alla spietata giustiziera della *Danza*. Pur essendo «tan humana» da spingersi al punto di rivelare ad Amaranta «que había de morir sin dolor, ni miedo, ni amargura», tre degli aspetti del morire che massimamente spaventano gli uomini (si noti, però, che sottace, significativamente, ogni riferimento ad eventuali preoccupazioni della moritura sull'aldilà), non le rivela quando deve morire, forse in omaggio all'immagine, vera ed insieme appartenente alla tradizione letteraria, della Morte che colpisce a tradimento.

Vi sono, poi, in CAS altri aspetti del tema della morte che meritano d'essere segnalati: v'è l'aspetto grottesco, rappresentato ad esempio dalla morte di Aureliano Buendía, il quale cessa di vivere mentre sta orinando contro un castagno e in quell'atteggiamento viene sorpreso, il mattino successivo, da Santa Sofía de la Piedad (p. 246); v'è persino la parodia della morte di Ursula, che ha, quali crudeli protagonisti, i pronipoti della matriarca, già ideatori di atroci scherzi all'ava: eppure l'episodio raggiunge il sublime quando la povera vecchia convinta, da quanto vanno dicendo accanto a lei i terribili nipoti, d'esser già trapassata, sussurra: «Dios mío...De modo que esto es la muerte.» (p. 315). Vi è anche un cenno ad uno stato d'animo comune ai popoli di lingua spagnola, nella scena che precede e fa presagire il terribile episodio della strage degli scioperanti e dei loro familiari: cioè il sottile fascino della morte ch'essi subi-

scono (p. 280). Vi è, infine, il desiderio umanissimo di Aureliano Babilonia di conoscere, attraverso un'affannosa lettura delle pergamene di Melquíades, data e circostanze della sua morte, mentre sempre più infuria il vento che dovrà cancellare Macondo dalla faccia della terra (p. 383). La Morte, dunque, anche se non sembra incutere particolare timore neppure a questo personaggio di CAS, lo pone, tuttavia, in uno stato di comprensibile agitazione per il fatto che Essa, inevitabilmente, riduce l'uomo ad una condizione che non può cadere sotto il controllo dei suoi sensi e della sua ragione. E ciò, indubbiamente, alimenta l'inquietudine dell'uomo nei riguardi della nostra ultima compagna.

In OP, accanto ad aspetti del tema già presenti in CAS, ne compaiono altri e, soprattutto, v'è una netta accentuazione degli aspetti più tradizionali e ripugnanti della morte. Tra quelli che ritornano, c'è da segnalare il motivo della morte che colpisce più volte lo stesso individuo, con la non lieve differenza, tuttavia, che mentre le ripetute morti di Melquíades colpiscono un già trapassato, la prima morte del Patriarca (a «su primera muerte» s'accenna a p. 13) è riferita a persona che, in realtà, è ancor viva, per cui, poi, nasce il mito della sua immortalità o, per lo meno, quello, dai contorni barocchi, della difficile credibilità nel suo annientamento fisico: «... sabemos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad» (p. 47). Ritorna l'aspetto grottesco nella scena della morte di Patricio Aragonés, il perfetto sosia del Patriarca. Invano costui invita il sosia a farsi animo, dato che «... los generales de la patria tenemos que morir como los hombres aunque nos cueste la vida ...»: Patricio Aragonés gli stramazza addosso «pataleando de miedo y ensopado de mierda y de lágrimas» (p. 30). Il tragicomico riaffiora a proposito delle esecuzioni con la sedia elettrica (che è stata regalata al governo del Patriarca «para que también nosotros disfrutáramos del método más civilizado de matar») (p. 191), le cui scariche assorbono l'intero potenziale elettrico della città, per cui la gente, ritrovandosi al buio, viene a conoscere esattamente l'attimo mortale del condannato: nei bordelli del porto si osserva un minuto di silenzio e si beve un bicchierino «por el alma del sentenciado» (p. 192).

Un autentico sapore da «sagra della morte» acquistano i molteplici atti che si compiono sul cadavere di Bendición Alvarado, madre del dittatore, per preservarlo momentaneamente dalla inevi-

tabile decomposizione: la morta dovrà ben figurare innanzi a tutti coloro che si recheranno a renderle omaggio e l'aspetto non dovrà differire dal ritratto ufficiale che le è stato fatto in vita. Nulla viene lasciato al caso:

«... el cuerpo iba siendo reconstruido en diligencias secretas a medida que se le desbarataba el cosmético y la piel agrietada de parafina se le derretía con el calor, le quitaban el musgo de los párpados en las épocas de lluvia, las costureras militares mantenían el vestido de muerta como si hubiera sido puesto ayer...» (p. 140).

Vi è, inoltre, nel Patriarca il desiderio di conoscere data e circostanze della sua morte (p. 97), similmente a quanto avviene in CAS per Aureliano Babilonia e, in parte, per Amaranta.

Ma la grossa novità in OP è costituita, come si è detto, dall'accentuazione degli aspetti più tradizionali e ripugnanti della morte. Così a p. 30 si accenna al «mal olor de la muerte» (espressione, tra l'altro, qui piuttosto ambigua, essendo riferita al cadavere di Patricio Aragonés, morto, come sappiamo, «ensopado de mierda y de lágrimas»); a p. 135 al «tufo de mortecina de la madre moribunda»; a p. 179 alla «sombria sala de audiencias olorosa a velas de muerto»; a p. 246 alla «podredumbre de los cuerpos», espressione preceduta, qualche riga più su, dalla terribile iterazione «los muertos, los muertos, los muertos», simile ad un urlo, generata nel dittatore dalla visione degli innumerevoli cadaveri dei colpiti dalla peste. Nella sola p. 250 ricorrono espressioni quali «ráfagas del faro...sucias de los muertos», «polvo luminoso del tuétano de los muertos», «aires nocturnos de la muerte»; a p. 262 si fa riferimento al «tremedal de la agonía» e, infine, all'ultima pagina si suggerisce l'immagine del decrepito dittatore «agarrado de miedo a los trapos de hilachas podridas del balandrán de la muerte». L'immagine stessa della Morte perde, in OP, i tratti sereni, talvolta persino amabili, con cui l'abbiamo vista rappresentata in CAS. Ce ne viene fornita ora un'immagine, tutto sommato, tradizionale, completa di uncino e di teschio dalle orbite vuote, anche se non priva di elementi innovatori (ad es. il cranio è «sembrado de retoños de algas sepulcrales» e nella fessura delle ossa vi sono «flores de tierra») (p. 269). Vi è, subito dopo, il tentativo del Patriarca di allontanarla, atteggiamento assolutamente inedito per CAS, che può ricordare, invece,

l'analogo e, ovviamente, vano tentativo che quasi tutti i morituri compiono nella *Danza*.

Vien fatto di chiedersi perché in OP il tema della morte e tutti i motivi ad esso riconducibili assumono toni più cupi che in CAS. È la visione dell'autore che si è fatta più inquieta e pessimista circa il destino finale dell'uomo o vi sono ragioni interne al romanzo che giustificano quei toni cupi? Pur ammettendo che è difficile escludere la prima ipotesi, come del resto il sostenerla, propendo decisamente per la seconda.

OP, come si sa, ha un unico, vero protagonista, il dittatore, e tutto o quasi, nel romanzo, è visto o raccontato nella sua prospettiva. Anche immagini e concetti riferentisi alla morte sono quindi presentati sotto tale angolazione che, in rapporto al tema che ci interessa, è del tutto negativa. La morte, infatti, rientra tra quegli aspetti della realtà che il dittatore non è in grado di controllare e che, mettendo in crisi il suo concetto di potere assoluto, lo indispettiscono profondamente (il dittatore si sente «ultrajado y disminuido por la inclemencia de la muerte ante la majestad del poder» (p. 32). Logico, quindi, che egli senta il peso del tempo che passa (cf. p. 83), e che, inevitabilmente, lo conduca allo scontro con la Morte: scontro che egli paventa (e di cui, come si è visto, cerca di conoscere data e circostanze) soprattutto in quanto avviene con chi detiene un potere superiore al suo: perciò il Patriarca soffre «la desdicha de ser mortal» (p. 83). Nel romanzo affiora spesso questo nevrotico ed impotente misurarsi con la Morte, da cui scaturisce tutta una serie di conseguenze: imprecazioni contro la nostra ultima compagna («a la mierda la muerte») (p. 34), una sorta d'invidia inconfessata per gli animali che hanno la facoltà, utilissima agli occhi del dittatore, di «vislumbrar la muerte más allá de los presagios torpes y las ciencias mejor fundadas de los hombres» (p. 102), il violento desiderio, impossibile e patetico insieme, di non far sapere ad alcuno che la madre, coperta di piaghe, è agonizzante, cioè in balia della sua irriducibile nemica:

«él comprendió que era la muerte y se encerró a ocuparse de su madre con una abnegación de madre, se quedó a pudrirse con ella para que nadie la viera cocinándose en su caldo de larvas... para que nadie percibiera el tufo de mortecina de la madre moribunda...» (pp. 134-35).

Il che costituisce, insieme, l'ammissione implicita d'una sconfitta,

d'altronde inevitabile (la frase iniziale « él comprendió que era la muerte » è, in questo senso, chiarissima) e il desiderio di sottrarsi, fin dove è possibile, all'onta che ne deriva. La tenacia, poi, degna di miglior causa, con cui il Patriarca persegue ed infine ottiene il processo di canonizzazione della madre ceta, in ultima analisi, la volontà di rivincita sulla morte livellatrice.

La visione della morte, in tutti gli aspetti in cui si manifesta, è dunque decisamente negativa in OP, ma appunto perché è la visione che di essa ha il dittatore. La stessa immagine della Morte che ci viene fornita, cupa e tradizionalista, ben lontana, come si è vista, da quella di CAS, è quale a lui appare.

Si può, allora, affermare che l'incupirsi del tema della morte, che in OP chiaramente si realizza rispetto a CAS, non coinvolge l'autore? Si è già detto che è difficile escludere come sostenere tale ipotesi. Si può invece affermare con certezza, per le ragioni su esposte, che esistono in OP motivi obiettivi, interni, per così dire, al romanzo che giustificano il cambio di tono in rapporto al tema della morte.

Lucio Basalisco

CONSIDERAZIONI E APPUNTI SUL « GRAN ZOO » DI NICOLÁS GUILLÉN

Ritornato dall'esilio in patria, dopo l'avvento della rivoluzione cubana, N. Guillén pubblica nel 1967 un libro di poesie *El Gran Zoo*¹, la cui apparizione salutata con stupore e entusiasmo, ha significato una nuova tappa nella ricerca di nuove possibilità espressive della sua poesia e la creazione di un linguaggio, più aderente alla società trasformata, nella quale egli ora vive.

Di questo carattere nuovo della poesia del *Gran Zoo* fa fede la testimonianza che lo stesso Guillén ha dato in una intervista di cui riportiamo un passo significativo: « A lo largo del ejercicio de mi poesía, algunas canteras quedaron sin explotar, urgido como me vi siempre por las tareas revolucionarias, y si usted me lo permite, por un criterio un tanto sectario de mi oficio poético. De manera que tan pronto las circunstancias me lo permitieron, volví a esas canteras para sacar de ellas materiales que no creí haber trabajado lo suficiente al manipularlo por primera vez »². Si tratta di un libro all'altezza degli anni in cui vive il poeta, quindi, ma anche di una poesia che recupera temi giovanili, propri del periodo dell'avanguardia, la cui analogia con essi non è solo singolare ma anche molto feconda.

Si veda, ad esempio, la somiglianza fra la poesia *Reloj*³ dalla raccolta *Primeros Poemas* del 1930 e *Reloj* dal *Gran Zoo*:

¹ Nicolás Guillén, *El Gran Zoo*. La Habana, Ed. UNEAC, 1971. Le altre opere da lui pubblicate dopo il ritorno in patria sono: *Tengo* (1964), *Poemas de amor* (1964) e *Crónica: Prosa de prisa* (1964).

² « Entrevista-collage » dal titolo *Conversación con Nicolás Guillén* in: « Casa de las Américas », La Habana, julio-agosto 1972, n° 3, p. 133; è il risultato di varie interviste fatte al poeta da parte di: Jaime Sarusky, Samuel Feijóo, F. Garzón Céspedes, Ciro Bianchi Ross e Nancy Morejón che ha curato il montaggio.

³ Nicolás Guillén, *Antología mayor*. La Habana, Ed. Unión, 1964, p. 19.

Me gustan ciertas horas, como las 3 menos cuarto,
 porque el reloj parece que tiene
 esa actitud fraterna, acogedora,
 del que va a darnos un abrazo.

Reloj dal Gran Zoo:

.....

Sin embargo,
 es cordial a las 3 menos 1/4
 tanto como a las 9 y 15, los unicos momentos
 en que estaría dispuesto a darnos un abrazo.

È una somiglianza verificabile ancora con altre poesie delle due raccolte, come *El Aeroplano* da *Primeros Poemas* e *Avio-Mamut* dal *Gran Zoo*; e tuttavia quest'ultima raccolta non è solo recupero di temi giovanili, ma anche una nuova proposta o sintesi poetica di temi che troviamo costanti in tutta l'opera di Guillén.

Il motivo della luna, ad esempio, è nella *Elegía moderna del motivo cursi* un «... satélite cornudo, desprestigiado y feo»⁴ e diventa nella poesia *Llegada* «... el cuchillo, como un duro pedazo de luna»⁵ e muore invece nel *Velorio de Papá Montero*, «Bajo la luna muerta e blanca»⁶; e perciò come tutte le cose morte diventa ricordo; infatti in *Luna*: «Esta noche / cuando la luna salga / la cambiaré en pesetas. / Decidlo, si queréis / pues no me dolería que me supiera, / aunque la luna / es un viejo recuerdo de familia»⁷.

E dopo la morte e il ricordo diventa un pianeta metallico; in *Luna del Gran Zoo* essa è: «Mamífero metálico. Nocturno. / Se le ve / el rostro comido por un acné. / Sputniks y sonetos»⁸. Così il tema della luna nel *Gran Zoo* ricomponne tutte le immagini ante-

⁴ N. Guillén, *Antología mayor* cit. p. 17. La poesia è del 1930.

⁵ Ibidem p. 35. La poesia è del 1931.

⁶ Ibidem p. 44. La poesia è del 1931.

⁷ N. Guillén, *Antología poética* a cura di D. Puccini. Milano, Accademia-Sansoni, 1971, p. 186. Questa poesia è del 1958.

⁸ N. Guillén, *Gran Zoo*, cit. p. 63. La poesia è del 1967.

riori in una nuova proposta poetica. Anche la chitarra, che è un tema costante della poesia di Guillén, mentre nel *El son entero*⁹ è una compagna dolorosa, diventa nel *Gran zoo* una mulatta adolescente, bottino di una razza notturna¹⁰.

Questa continuità, che noi abbiamo appena accennato, con le opere anteriori è comunque dichiarata dallo stesso autore nella prefazione al *Gran Zoo*: «... un autor no tiene más que un solo libro»¹¹; ma noi possiamo aggiungere che essa è una continuità apparente, poiché se la maggior parte dei temi delle poesie del *Gran Zoo* sono presenti nelle opere anteriori, essi, ora, vivono in un contesto poetico molto diverso, ma soprattutto sono frutto di un ambiente umano e sociale profondamente trasformato, vale a dire la nuova società nella quale egli ora vive.

Qual'è, comunque, l'originalità poetica del *Gran Zoo*?

La novità di questo piccolo ma stimolante libro di poesie riguarda non tanto la continuità (irrinunciabile) dei temi e dei caratteri della poesia di Guillén — continuità e caratteri continuamente riscattati e «aggiornati» felicemente alle vicende storiche a cui egli partecipa —, quanto nel fatto che egli in questa opera supera gli abituali stilemi della sua poesia e inventa uno stile «juvenil y deportivo»¹² spigliato e ricchissimo nel quale «el ritmo habitual de la obra anterior no traspara las puertas del *Gran Zoo*, porque estos poemas poseen su propio ritmo, el que mejor se ajusta a su expresión»¹³.

E infatti diverso e nuovo è l'uso e il tipo di linguaggio impiegato: non vi è più traccia del linguaggio diretto, aderente alle cose, in cui la parola rifletteva oggettivamente un briciolo di realtà, quando non era essa stessa magica realtà, come lo erano i ritornelli religiosi delle culture africane o le preghiere rituali trasformate in poesie (come nel caso della raccolta *West Indies Ltd.*) ma esso è ora un linguaggio elaborato, e su questo ritorneremo, con voluta e ricca

⁹ *Antología poética*, cit. p. 136.

¹⁰ *Gran Zoo*, cit. pag. 13.

¹¹ *Gran Zoo*, cit. p. 7.

¹² Ángel Auger, *Prólogo a la educación de Obra Poética (1920-1972) de N. Guillén*, p. 43. Manoscritto inedito.

¹³ Ángel Auger, ibidem.

ambiguità; un linguaggio costruito in laboratorio, artificiale, da manufatto, in cui, e questo è il suo carattere distintivo, la relazione parola-oggetto, significante-significato è libera e capricciosa, e viene giocata in un numero indeterminato di associazioni che, di volta in volta, paradossalmente, scoprono un aspetto nuovo delle cose, un aspetto che la stratificata relazione fra essi non lasciava sospettare.

Continuità e/o rottura perciò vivono nel *Gran Zoo*: continuità come lo è tutta la poesia di Guillén; continuità di un rapporto diretto e « impegnato » con la realtà e rottura di un modo di far poesia; continuità dei temi e rottura delle tecniche poetiche, continuità e rottura, vale a dire, riprendendo le sue parole: « el deseo de decir lo viejo con alguna novedad »¹⁴.

Passiamo ora ad una lettura più profonda del testo del *Gran Zoo*. Lo zoo di cui si parla è lo zoo dell'Avana visitato in un giorno datato 5 di giugno; ma esso è allo stesso tempo un grande spazio poetico, nel quale vive una insolita galleria di 39 animali-poesie, presentati da un Direttore-poeta, che riceve i visitatori con grande zelo burocratico.

In verità non vi abitano animali, vi sono anche oggetti (una bomba atomica, un avio-mamut, un reloj, ecc.), insieme a fenomeni atmosferici (viento, ciclón, ecc.) ma anche necessità umane (hambre, sed) e istituzioni sociali (policía), personaggi che simboleggiano un vizio (usureros, chulo) ed altri ancora, ma tutti sono ridotti ad una dimensione animale, ferina, e sono collocati nelle gabbie del grande zoo. È uno zoo vastissimo, perciò, limitato da tenui reticolati, quelli della fantasia, dove non esistono orari di visita, ma dove è sempre disponibile la guida-poeta che presenta con sollecitudine tutti gli animali, senza comunque chiarire molto bene la successione e la disposizione delle gabbie, ma sempre ben disposto a svolgere tutti i ruoli possibili, guida, Direttore, imbonitore, preoccupato di far entrare, divertire, meravigliare i visitatori-lettori in questo zoo assurdo e reale: uno zoo nel quale le gabbie sono lasciate aperte e gli animali acquistano caratteristiche antropomorfe che rinviano alla foresta della fantasia nella quale sono stati cacciati o ad una

¹⁴ *Gran Zoo*, cit. p. 7.

quotidiana fauna umana presente non solo a Cuba, ma in tutta l'America latina.

Il titolo *Gran Zoo*, di per sé emblematico, ci offre immediatamente una chiave di lettura delle poesie in quanto, da un lato, suggerisce l'esigenza di dare un preciso senso di unità spaziale alla materia (una galleria di animali, infatti, per la sua vastità potrebbe suggerire una dimensione non-finita o comunque ripetitiva e infinita) e, dall'altro, offre la possibilità di sfruttare immagini assolutamente fantastiche, ottenute con continue metamorfosi di soggetti che non sono animali, di animali che diventano persone e di persone condotte ad una dimensione ferina: metamorfosi possibile proprio a partire da questo spazio, lo zoo, che richiama appunto un mondo animale. La metamorfosi, perciò, è l'elemento catalizzatore che permette di far vivere insieme una così disparata antologia di esseri animati e inanimati, che ora cercheremo di classificare secondo le analogie loro proprie. Gli esseri viventi, siano essi uomini o animali, sono 19 su 39, mentre gli animali veri e propri sono 8 su 39: una ben modesta rappresentanza in un mondo, lo zoo, di cui dovrebbero essere padroni. Ma l'insieme presenta inoltre una varietà assortita e disparata di « animali » che vale la pena illustrare.

La sezione più popolata è la sezione delle persone (11), a cui fa séguito la sezione *geografica* (9), quindi gli animali (appena 8), gli oggetti (4), alcuni cartelli (3), funzioni fisiologiche (3) e un frutto (la papaya) di ambigui significati. In totale 39 « animali ». Tutta questa varietà incredibile è riunita proprio da una metafora, lo zoo, che se permette di rinchiudere in uno spazio definito e reale tutta la materia, suggerisce, insieme, per il fatto di includere animali di tutto il mondo, una dimensione fantastica che sorpassa i reticolati dello zoo stesso.

E il poeta stesso, come in un gioco di specchi, ci suggerisce i confini reali e fantastici di questo spazio.

Nella seconda poesia della raccolta intitolata *El Caribe* leggiamo:

« En el acuario del Gran Zoo
nada el Caribe »¹⁵.

¹⁵ Op. cit. p. 11.

Ora, se lo zoo nuota nel mar dei Caraibi, e il mar dei Caraibi geograficamente è situato nel golfo del Messico, vuol dire che lo zoo e il golfo del Messico hanno gli stessi confini. È perciò questo lo spazio reale-fantastico nel quale vivono gli animali del *Gran Zoo*.

Tuttavia alcune poesie rompono questi confini. Infatti *Aconcagua* è una montagna del sud dell'America; *Linch, Gangster e K.K.K.* sono un movimento razzista l'ultimo nonché uomini del nord-america gli altri; in *Ríos* si parla del Mississippi e del fiume delle Amazzoni, il che ci rimanda, naturalmente, oltre il golfo del Messico. Ma questa trasgressione geografica può aiutarci ad ampliare la nostra chiave di lettura di tutto l'insieme: è che, probabilmente, nel *Gran Zoo* sono riuniti tutti gli aspetti dell'America, dell'America del nord e dell'America del sud, e perciò il *Gran Zoo* è uno spazio privilegiato nel quale viene riflessa tutta la realtà dell'America.

Questa ipotesi, di Cuba e del Caribe come sintesi della realtà americana, non è solo affascinante, è piuttosto una nuova riproposizione, fatta in poesia, di uno dei temi costanti della cultura cubana: quella appunto di essere il punto di incontro, il crogiuolo di tutte le razze e le culture dell'America, come se a Cuba, in piccolo, si fosse sviluppata, in modo esasperato, la storia di tutta l'America latina. Né comunque bisogna dimenticare la letteratura politica cubana, che a partire dal *Manifiesto de Monte-christi* di José Martí pone proprio la centralità e l'equilibrio che Cuba può svolgere in tutta l'America, come uno dei tratti distintivi della sua politica nei confronti del continente.

Se il titolo ha offerto una possibile chiave di lettura del testo, la successione delle poesie può anche suggerire un tenue filo narrativo che corre per tutta l'opera.

Gran Zoo si apre con una poesia-cartello *Aviso*, che è un prologo ironico, una presentazione bizzarra dello zoo, firmato *el Director*, e allo stesso tempo il punto di partenza per una lettura-visita in uno spazio fantastico e reale che ha per sfondo tutta l'America; questa visita-lettura termina con una poesia-commiato *Salida*, che è un addio burlesco in tre lingue, del poeta-guida nei confronti del suo ospite-lettore. Ora la prima e l'ultima poesia offrono proprio una precisa indicazione temporale, un inizio e una fine del percorso-lettura, lasciando intuire, anzi sottolineando una minima ma reale successione temporale-spaziale; sequenza, questa, rafforzata da al-

cuni interventi del poeta, come ad esempio quello della poesia *Aviso Gran Zoo de la Habana*, che riunisce proprio i temi dell'*Aviso* e della *Salida*. Infatti la poesia è presentata da un breve cappello in prosa: «Museo de prehistoria abierto al público — todos los días menos los domingos. — Idiomas: Español, inglés y ruso». Inizia poi con: «Se avisa la llegada / de nuevos ejemplares, a saber: / La gran paloma fósil del jurásico / en la que son visibles todavía / sus dos dispositivos lanzabombas /». E termina con una precisa indicazione spazio-temporale: «La Habana, junio 5. EL DIRECTOR»¹⁶.

Un altro intervento esplicito del poeta sulla successione spaziale delle poesie-gabbie si trova alla fine del *Cangrejo*, un animale-malattia (il cancro, appunto) che alloggia: «A la derecha, junto al gangster»¹⁷. E, effettivamente, la poesia che segue è proprio la poesia-gabbia del *Gangster*.

Un'altra vaga indicazione temporale, è la promessa fatta dal Direttore-poeta circa le ceneri dell'*Ave-Fénix*: «Esta es la jaula destinada / a la resurrección del Ave-Fénix. / (En diciembre llegarán sus cenizas.) /»¹⁸: una poesia di appena tre versi, un epigramma felice, che lascia stupiti e entusiasti. Alla luce di questi interventi del poeta-Direttore sul testo si intuisce un ritmo temporale, scandito proprio da queste tappe che abbiamo segnalato, ritmo che da a tutto il testo una (vaga) dimensione narrativa, che guida e struttura la lettura-visita del *Gran Zoo*.

Tuttavia mentre il tempo necessario per effettuare la visita si consuma «oggettivamente» in un giorno, la dimensione spaziale non è conseguente a, per così dire, un giorno di cammino: il recinto è infatti continuamente dilatado, in cerca di un orizzonte che la fantasia conquista e dissolve e che, appunto, non può essere coperto da un giorno di cammino. In effetti mentre il tempo è una esigenza indispensabile di ogni opera narrativa, che perciò presuppone una successione, un inizio e una fine (e ciò è stato anche nel *Gran Zoo* sottolineato dal poeta), lo spazio al contrario non ha bisogno di coordinate così necessarie e rigorose, perché esso è uno spazio magico, proiezione della fantasia, che raggiunge i confini dilatati che la fan-

¹⁶ *Gran Zoo*, cit. p. 73.

¹⁷ *Gran Zoo*, cit. p. 51.

¹⁸ *Gran Zoo*, cit. p. 47.

tasia sa raggiungere. L'ambiguità poetica di questo luogo reale e magico è data dalla identificazione costante tra lo spazio finito e quello infinito (el Caribe) con la sua proiezione in tutti i luoghi geografici che le poesie richiamano (*Aconcagua, Luna, Estrella polar*, ecc.), ambiguità data ancora dalla identificazione fra le caratteristiche di una umanità *criolla* presente nel *Gran Zoo*, ma che può benissimo essere trovata in ogni parte del mondo (*Chulo, Usureros, Señora, Sed, Hambre* ecc.).

Questa doppia dimensione spaziale, che non riguarda solo lo spazio geografico ma anche lo spazio umano presente nelle poesie, porta ad una ulteriore sovrapposizione fra il *Gran Zoo* e l'umanità ferina che in esso vive, come specchio del mondo americano a cui esso rinvia.

Ma l'umanità ferina dello zoo (e l'America che esso richiama), è quella che il poeta-guida illustra al lettore-visitatore, e questi guarderà agli animali-poesia così come il poeta gli suggerisce e illustra; vi è perciò in questo processo una sorta di *identificazione* fra poeta e lettore-interlocutore che è un fatto veramente nuovo nell'opera di Guillén. Per la prima volta, in questa raccolta, la sua poesia non è una dolorosa denuncia, né il destinatario è un *altro* contro il quale usare l'arma delle parole per affermare una verità che non trova ascolto. In questo spazio magico del *Gran Zoo* si è creata una complicità nuova fra poeta e lettore, una comune identità che questo spazio favorisce, e permette che, appunto, il lettore e il poeta vedano le cose allo stesso modo.

Ma destinataria della lettura non è forse la classe degli oppressi, che ha fatto la rivoluzione e nella quale egli, ora, di ritorno dall'esilio vive?

Merita ulteriore attenzione, fra gli aspetti della poesia di Guillén, la metafora. Se ne incontra immediatamente una, appunto, il *Gran Zoo*: metafora che oltre ad offrire una chiave di lettura a tutto il testo unifica il clima poetico del libro. Ma perché il *Gran Zoo*? perché paragonare il mar dei Caraibi ad un grande zoo? In verità non è la prima volta che Guillén paragona le isole dei Caraibi, e fra esse Cuba, ad animali, come lo dimostra una singolare analogia fra una poesia *Un largo lagarto verde* che fa parte della raccolta *La paloma de vuelo popular* del 1958 e *El Caribe* del *Gran Zoo*:

♦ Un largo lagarto verde

♦ El Caribe

Por el mar de las Antillas
(que también Caribe llaman)
batida por olas duras
y ornadas de espumas blandas,
bajo el sol que la persigue
y el viento que la rechaza
cantando a lagrima viva
navega Cuba en su mapa:
un largo lagarto verde,
con ojos de piedra y agua »¹⁹

En el acuario del Gran Zoo
nada el Caribe.
Este animal
marítimo y enigmático
tiene una blanca cresta de cristal,
el lomo azul, la cola verde,
vientre de compacto coral,
grises aletas de ciclón.
En el acuario, esta inscripción:
' Cuidado: muerde ' »²⁰

È un'analogia, inoltre, che la metafora geografica, il titolo *Gran Zoo*, sottolinea con la semplice lettura di una carta geografica dei Caraibi, in cui appunto le isole sono molto simili agli animali di un acquario.

Come si vede da questo primo esempio la metafora delle poesie del *Gran Zoo* è un risultato raggiunto sfruttando le più imprevedute associazioni tra oggetto e immagine; essa comunque non è mai a-logica, ma analogica, giacché tra immagine e realtà esiste una mediazione poetica distante e sorprendente però chiara e leggibile all'interno del contesto poetico del libro. Però, in questo caso, di una particolare metafora si tratta, ossia della metamorfosi, la quale permette di vedere lo sviluppo di un elemento concreto fino alla sua trasfigurazione poetica.

Tutte le poesie del *Gran Zoo* sono metamorfosi: infatti tutto, come sappiamo, è ridotto ad una dimensione animale. Per questo il lettore può esaminare tutto il dinamismo poetico, dall'inizio sino alla fine: e cioè che tra il titolo della poesia e la « cesura ironica », commento finale che chiude quasi tutte le poesie, tutte le soluzioni, tutte le immagini, tutta la linea di sviluppo della metamorfosi è chiaramente accessibile e fruibile dal lettore. Si veda il chiaro esempio della poesia *Aguilas*:

« En esta parte están la águilas. / La caudal. / La imperial. / El aguila en su nopal. / La bicéfala (*fenómeno*) / en una jaula personal. / Las condecoratrices / arrancadas del pecho de los condenados / en los fusilamientos. / La pecuniaria, doble, de oro 20 (*veinte*

¹⁹ *Antología Mayor*, cit. p. 164.

²⁰ *Gran Zoo*, cit. p. 11.

dolares). / Las heráldicas. / La prusiana, de negro siempre con una viuda fiel. / La que voló sesenta años sobre el Maine, en La Habana. / La yanqui, traída de Viet Nam. Las napoleónicas y las romanas ...²¹.

Un aspetto interessante del linguaggio poetico di queste poesie è la relazione ricchissima tra l'aggettivo e il sostantivo, relazione che determina le caratteristiche del linguaggio metaforico. Di solito il sostantivo e l'aggettivo si oppongono in una felice unione di due idee contraddittorie. Eccone alcuni esempi: *Caribe* è definito come un « ventre de compacto coral »; *Guitarra* ha una « cintura de abierta madera »; *Escarabajos* un « ventre de terracota »; *Aconcagua* ha « ojos de piedra fina »; in *Aviso Gran Zoo* vi sono « hachas atómicas ». Altre volte il sostantivo e l'aggettivo si uniscono in combinazioni surreali ossimoriche: *Aconcagua* « manos frias de la luna »; *Osa Mayor* « las estrellas de la piel »; *Luna* « mamífero metálico...sputniks y sonetos »; *Cangrejo* « gran útero de plástico »; *K.K.K.* « negro asado ».

Senza dubbio la relazione sostantivo-aggettivo fa ricorso a tutta la gamma delle figure retoriche per combinarsi in varie possibilità espressive. Tuttavia la ricchezza di questo linguaggio poetico non è data solo da questo procedimento tra aggettivo e sostantivo, quanto da una più interessante associazione fra immagini di due livelli diversi di significato. Ancora qualche esempio:

Cangrejo « que morder / linfa potable o sangre »

Tenor « aplaudido en dólares »

Señora « Esta señora inmensa / fue arpeonada en la calle »;

Nubes « También nubes románticas, como por ejemplo las que empañan / el cielo de amor » / . ecc.

Questo dinamismo fra il sostantivo e l'aggettivo e le rotture delle relazioni logiche, ma non sintattiche, tra le frasi costituiscono il nucleo metaforico di ciascuna poesia.

Merita attenzione ancora un altro metodo per produrre metafore. Non è solo la combinazione sintattica del linguaggio che ci dà una metafora: spesso una immagine o un oggetto reale vengono

²¹ *Gran Zoo*, cit. p. 57.

rappresentati in modo fantastico, e non già perché essi subiscono un processo di deformazione, quanto perché il poeta rompe il rapporto normale che gli uomini hanno con le cose, rompe cioè il punto di vista più consueto, scoprendone un altro imprevisto. Vedere infatti una regione geografica dal basso o vedere la stessa dall'alto (su una carta per esempio) significa cogliere aspetti diversi della stessa realtà. L'esempio a cui facevamo riferimento prima, di Cuba vista come « lagarto verde », è il primo di questo tipo: si può vedere Cuba come un « lagarto » solamente guardando una carta geografica o dall'alto di un aeroplano. Nella poesia *Ríos* vi è un altro esempio di questo tipo, i fiumi sono: « ... como los zunchos poderosos / de unos camiones gigantescos »²²; è ovvio che paragonare i fiumi a « zunchos poderosos » è possibile solo guardando da una grande altezza o su una carta geografica il paesaggio fluviale di una regione, la cui sinuosità fa pensare a enormi ruote di camion.

Lo stesso procedimento, rovesciato questa volta, cioè guardando dal basso verso l'alto, è usato con effetti sorprendenti nella poesia *Luna*, la cui distanza dalla terra fa che « se le ve / el rostro comido por un acné »²³. Il gioco della metafora diventa ancora più audace quando le variabili forme di un elemento, come le nubi, permettono di sviluppare ogni risorsa della fantasia:

« Las Nubes

.....
Larguilengas de pájaro
rojizas,
las matutinas
hechas al poco sueño labrador
y a las albas vacías.
Detenidas de algodón seco y firme
las matronales fijas del mediodía.
.....
Nubes con ángeles.
Nubes con formas de titán
de mapas conocidos (*Inglaterra*)
de kanguro, león ».²⁴

²² *Gran Zoo*, cit. p. 25.

²³ *Gran Zoo*, cit. p. 63.

²⁴ *Gran Zoo*, cit. p. 37.

Con lo stesso criterio di rottura nei confronti dei più comuni punti di vista Guillén in *Escarabajos* descrive l'animale sostituendo alla vista il tatto: «vientre de terracota y alas de fieltro azul»²⁵. Ma altre volte la poesia non è altro che lo sviluppo di una grande metonimia, in cui l'animale viene descritto con gli oggetti che usa, ad esempio *Gangster*:

«Este pequeño gangster neoyorquino
es el hijo menor de un gangster de Chicago
y una madre *Bull-dog*.

Fué herido en el asalto
al Royal Bank de Seattle.
Chester.
Lucky.
Camel.
White Label o Four Roses.
Browning.
Heroína.
(Sólo habla inglés) »²⁶.

Segnaliamo ancora l'originalissimo procedimento usato nella poesia *Oradores* costruita, alla fine, come se un ascoltatore addormentato captasse i refusi fonici di una noiosa conferenza:

«... Y señor maradas / esperar de mi un discurso / jos mios respetable / cionado / funto como yo oso / Colón»²⁷.

Un elemento costante del linguaggio poetico del *Gran Zoo* è la formazione di parole composte, costruite con le più insperate assonanze logiche e fonetiche: *Policia* «electrointerrogograbadoras»; «metalbotones»; *Chulo* «Orobotones», «Rabocolt»; ecc.

E vi è presente anche il puro gioco linguistico che confina col *non sense*:

Monos

«.....
El mono oficinista en bicicleta.
Mono banquero en automóvil.
Decorato mono mariscal.
El monocorde cordio
fasico cotiledón.

²⁵ *Gran Zoo*, cit. p. 15.

²⁶ *Gran Zoo*, cit. p. 53.

²⁷ *Gran Zoo*, cit. p. 75.

Monosacárido.
Monoclinal.
Y todos esos otros que usted ve.

Para agosto
nos llegarán seiscientos monosmonos.
(La monería fundamental) »²⁸.

Alla fine di queste osservazioni sulla metafora vogliamo sottolineare ancora il fatto che nessuna poesia è una descrizione «naturalistica» di un animale, (come del resto non lo sono nemmeno le poesie che hanno per titolo un animale) e che la metafora o le metafore di ogni poesia rinviano ad un contesto, una metafora più vasta: il *Gran Zoo* appunto, che è il Caribe. Questo progressivo sviluppo segue di pari passo la struttura formale di ogni poesia, dal titolo fino al *cierro ironico* (di solito in corsivo) che accompagna e commenta quasi tutti i componimenti. Schematizzando abbiamo quindi:

ZOO	Particolare	GRAN ZOO	Metafora	CARIBE	Generale
animali oggetti persone	<i>Titolo e</i> presentazione delle poesie	riduzione alla dimensione ferina	mediazione letteraria: tecnica poetica e <i>sviluppo</i> della poesia	dimensione meta-poetica che diventa simbolo	fine della poesia e <i>chiusura</i> in corsivo

Come si vede, la metafora è l'asse portante di tutto il significato meta-linguistico del libro; e il gioco metaforico del dentro-fuori permette di uscire continuamente dal particolare al generale, dalla immagine al simbolo, dallo zoo al mondo del Caribe. Questo conferma che il libro non è solo un libro di poesia, ma che esso è radicato in una problematica sociale e politica che è quella di Cuba dei primi anni della rivoluzione.

Si è fatto riferimento ad un aspetto di queste piccole poesie: la loro struttura formale e la particolare costruzione poetica. Crediamo utile ritornare proprio su questo punto. La poesia di Guillén possiede una ricca varietà di temi e di metri diversi, molti dei quali,

²⁸ *Gran Zoo*, cit. p. 59.

secondo Mónica Mansour, sono impiegati nella sua «poesia negrista», la quale «sigue el metro y la estructura de la poesía popular tradicional española» mentre «el ritmo de la música afroamericana es dado exclusivamente por el elemento de percusión»²⁹. Di questa eredità poetica il *Gran Zoo* conserva molti aspetti: in particolare la fusione della struttura formale del *son*, con forme di composizione metrica che ricordano l'epigramma e il madrigale. Il *son*, ritmo popolare portato a dignità letteraria proprio da Guillén, inizialmente «fue canto acompañado de percusión»³⁰, il canto aveva un ritmo veloce, un verso breve, di solito era un ottosillabo e una corta strofa, probabilmente una trasformazione del verso del *romance*, intercalata da un ritornello: un verso facile da cantare, da accompagnare con strumenti a percussione, i quali ovviamente ritmavano l'accento dei versi, chiusi alla fine da una battuta mordace.

Del ritmo iniziale del *son* manca nelle poesie del *Gran Zoo* il carattere ripetitivo del ritornello e spesso è anche assente la regolare quantità sillabica dell'ottosillabo, mantenendosi comunque la chiusura finale, «donde todo se resuelve en risas y baile»³¹, vale a dire la chiusura sferzante, sottolineata in corsivo e la rima assonanzata propria del *romance*.

Del madrigale, il *Gran Zoo* ha la lunghezza della composizione che oscilla tra gli otto e i dodici versi e lo spirito mordace, che è proprio del madrigale usato dopo il secolo XVI³², il quale per il suo carattere «a buscar efectos insperados... acerca poco a poco el madrigal al epigrama»³³. Per il loro carattere epigrammatico si vedano ad esempio *Pajarita de Papel*, *Ave-Fenix* e *Luna*. Del madrigale conserva ancora la libera combinazione degli endecasillabi alternati con versi di sette sillabe³⁴, con strofe di tre o sei versi e la

²⁹ Mónica Mansour, *La poesía negrista*. Mexico, Ed. Era, 1973 p. 146.

³⁰ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. Mexico, Ed. Fondo cultura económica, 1972, p. 187.

³¹ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*. La Habana, 1958, p. 355.

³² E. Baerh, *Manual de versificación española*. Madrid, Ed. Gredos, p. 403.

³³ Baerh, *ibidem*.

³⁴ Rodríguez Rivera, *Animalia* in: «Casa de las Americas», La Habana, n° 48, Mayo-Junio 1968, p. 139: «La rítmica de el *Gran Zoo* está casi totalmente construída sobre la base de los ritmos endecasilábicos (para atenernos a la justa

chiusura con rime baciata, nella maggioranza dei casi per assonanza. Tuttavia non tutte le poesie mantengono questa esile struttura da madrigale (e sono quelle strutturate in strofe).

Ciclón e *Aconcagua* che non sono ripartite in strofe hanno una quantità sillabica con versi di 11 e 7 sillabe, accompagnati da versi con 5, 7 e 9 sillabe, che, infatti, grazie a questa struttura assomigliano molto più ad una piccola *silva* che ad un madrigale. Altre come *Aviso* e *Caribe*, pur avendo una rima assonanzata e un numero di sillabe molto irregolare dei versi, ricordano la struttura della decima, in particolare nella funzione del 5° verso che divide la strofa in due parti, in cui i versi della seconda parte non devono introdurre nessuna idea nuova, ma devono solo sviluppare il tema iniziale. *Guitarra* per la sua divisione in due sestine ricorda la strofa *manriqueña* di dodici versi, e *Osa Mayor* riprende la costruzione della *redondilla*.

Questa varietà di forme metriche si è fusa nel *Gran Zoo* con il *son*, del quale la raccolta conserva la chiusura sferzante e la rima assonanzata (probabilmente passata dal *romance* al *son*) oltre alla struttura base del verso, cioè l'endecasillabo nelle sue varie combinazioni³⁵. È una fusione comunque felice e diversa dalle opere precedenti di Guillén, che sia dal punto di vista tematico che dal punto di vista metrico fa sí che questo libro si presenti come una ulteriore ricerca della sua opera poetica.

Nicola Bottiglieri

denominación de Carlos Bousoño) que caracteriza otras zonas de la poesía del autor de *Sóngoro cosongo*».

³⁵ G. Rodríguez, *Animalia*, cit. p. 139: «Así mediante las combinaciones de versos de cinco, siete, nueve y once sílabas (o sus compuestos) el poeta crea una atmósfera rítmica determinada por los acentos posibles del endecasílabo, coincidentes con los acentos que marcan los versos menores».

SUL 'SIGNIFICATO' DEL NOME PROPRIO *TRAHANACHE*
NELLA COMMEDIA DI I. L. CARAGIALE
O SCRISOARE PIERDUTĂ

In un recente articolo J. R. Searle tenta di risolvere il quesito se un nome proprio abbia o no un senso; e risponde sì e no¹. Proponendo una analisi logica del nome proprio «Aristotele», l'autore afferma che i nomi propri non sono utilizzati per descrivere o specificare le caratteristiche degli oggetti (cioè non hanno un significato)²; essi sono connessi però logicamente alle caratteristiche degli oggetti cui si riferiscono, ma «in un certo modo vago»³.

C'è da osservare, però, che talvolta i nomi propri (precisamente i cosiddetti cognomi) sono espressamente connessi alle caratteristiche delle persone cui si riferiscono: basti pensare agli innumerevoli cognomi provenienti da soprannomi. Rilevanti per sostenere tale ipotesi sono le considerazioni di A. Dauzat: «tous les noms de famille sont, à l'origine, des surnoms au sens large du mot: cela est si vrai que ces noms s'appellent encore *surnames* en anglais, langue d'un peuple traditionaliste comme le peuple romain chez qui le mot *cognomen* avait la même valeur»⁴. [...] «En dehors des anciens

¹ Cfr. J. R. Searle, *Nomi propri*, in AA. VV., *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano 1973, pp. 245-257. L'articolo è stato ripubblicato parzialmente da S. Stati nel volume *Il significato delle parole*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1975, pp. 140-145; nel citare l'articolo di J. R. Searle abbiamo utilizzato il volume di S. Stati.

² Adoperiamo la parola 'significato' nel suo uso corrente, senza ricorrere alle analisi particolareggiate in cui sono elencate persino sedici definizioni diverse del concetto. (Cfr. C. K. Ogden e I. A. Richards, *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 212-213).

³ Cfr. J. R. Searle, *op. cit.*, p. 145; Cfr., dello stesso autore, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 212-225.

⁴ Cfr. A. Dauzat, *Les Noms de Personnes. Origine et évolution. Prénoms — Noms de famille — Surnoms — Pseudonymes*, IV edizione, Librairie Delagrave, Paris 1932, p. 76.

prénoms, des noms d'origine et des noms de professions, la plupart des noms de famille sont des sobriquets péjoratifs que l'usage a imposés, bon gré mal gré, aux individus, puis à leurs descendants»⁵.

È vero che le asserzioni del grande linguista francese riguardano diacronicamente il problema dei nomi di famiglia, ma anche ai nostri giorni il procedimento è assai vivo e spesso possiamo identificare alcune caratteristiche di una persona (o almeno del capostipite) in cognomi come i romeni Albu, Blîndu, Buzatu, Cîrnu, Spînu, Rău, ecc., o gli italiani Bagnato, Barbone, Basso, Malatesta, Malattia, Rozzo, Scalzo, ecc.

Nei lavori teatrali, per ragioni pertinenti alla caratterizzazione dei personaggi, alcuni autori sono ricorsi al procedimento di adoperare nomi propri con un 'significato' ben preciso. Nel teatro romeno la caratterizzazione dei personaggi tramite i loro nomi è stata molto usata soprattutto da V. Alecsandri. Trattandosi di un periodo incipiente del teatro romeno, la corrispondenza tra nome e personaggio è immediata: i demagogi si chiamano Clevetici (< *a cleveti* 'calunniare, sparlare, pettegolare') e Răzvrătescu (< *a se răzvrăti* 'ribellarsi'), il ladro, Pungescu (< *pungă* 'borsa, portafoglio'), lo scemo Năucescu (< *năuc* 'sbalordito, stordito, intontito'), ecc. Tale procedimento è stato poi ripreso e raffinato nell'opera del più grande commediografo romeno, I. L. Caragiale.

Un ampio studio su questo problema risale al 1926, appartiene a G. Ibrăileanu ed è intitolato proprio *I nomi propri nell'opera comica di Caragiale*⁶. Anche se non condividiamo interamente le opinioni del critico romeno⁷, dobbiamo apprezzare, tuttavia, la sottile analisi che gli permette di rilevare come Caragiale suggerisca spesso attraverso i nomi alcune caratteristiche fisiche o morali dei personaggi da lui ideati. Riferendosi a la commedia *O scrisoare pierdută*

⁵ Ibid.

⁶ Cfr. G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera lui Caragiale*, apparso inizialmente nella rivista «Viața românească», n. 12, 1926, Iași; abbiamo utilizzato la ristampa dell'articolo citato, nel primo volume di G. Ibrăileanu, *Scrittori români și străini* (a cura di I. Crețu, con una prefazione di Al. Piru), Editura pentru literatură, [București] 1968, pp. 278-294.

⁷ In tal senso ci sembra esagerata l'affermazione di G. Ibrăileanu «Noi crediamo però che nessun vero creatore può concepire la sua opera senza conoscere i nomi dei personaggi che egli crea». (*op. cit.*, p. 278).

(Una lettera smarrita), Ibrăileanu osserva che i cognomi con allusioni culinarie Farfuride (< *farfurie* 'piatto') e Brînzovenescu (< *brînză* 'formaggio') suggeriscono inferiorità, volgarità, mancanza di dignità e di correttezza, che Agamiță Dandanache tramite il significato della parola *dandana* 'evento spiacevole, difficoltà, guaio', tramite la sonorità del nome e del cognome, o mediante il diminutivo buffo Agamiță dal nome eroico Agamennone, suggerisce il rammollimento comico, ecc. Interpretazioni abbastanza plausibili, ma forse talvolta un po' troppo soggettive, propone l'autore anche per gli altri nomi dei personaggi della stessa commedia: Cațavencu, Ștefan Tipătescu, Zoe, Ionescu, Popescu.

Per ciò che riguarda uno di questi, Zaharia Trahanache, G. Ibrăileanu osserva che egli «sia attraverso il nome sia soprattutto attraverso il cognome e, in definitiva, mediante la combinazione del nome con il cognome suggerisce la vecchiaia, anche il rimbambimento e tutto ciò che ha di lento e di tardo il venerabile presidente»⁸. Senza dubbio l'intuizione di Ibrăileanu è molto acuta; in quest'ultimo caso però manca la motivazione «semantica» della sua affermazione. Consideriamo che per il nome Zaharia non ci sono difficoltà a collegarlo con la parola *zaharisit* 'rimbambito, rammollito', evidentemente un uso figurato nel linguaggio familiare (però registrato nei dizionari) rispetto al senso fondamentale derivato dalla parola *zahăr* 'zucchero': «che presenta piccoli cristalli di zucchero».

Il cognome Trahanache è certamente un derivato con il suffisso *-ache* (*-achi*) di origine greca, suffisso utilizzato spesso da Caragiale nei nomi propri da lui creati non solo nelle commedie ma anche nella prosa: Dandanache, Dumitrache, Mandache, Bostandaki. Nei dizionari attuali della lingua romena contemporanea non viene registrata la presumibile radice del cognome che ci interessa: *trahana*⁹. Però,

⁸ Cfr. G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 281. Una simile interpretazione ci offre anche G. Țepelea: Trahanache, «un om care târăgănează lucrurile» 'un uomo che porta alle lunghe le cose' (Cfr. G. Țepelea, *J. L. Caragiale*, nel volume suo e di Gh. Bulgăr, *Momente din evoluția limbii române literare*, Editura didactică și pedagogică, București 1973, p. 283).

⁹ La parola *trahana* non è registrata nei seguenti dizionari: Academia R. P. R., *Dicționarul limbii române literare contemporane*, IV volume, S-Z, Ed. Acad. R.P.R., [București] 1957; Academia R.P.R., Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul limbii române moderne*, Ed. Acad. R.P.R., [București] 1958; Academia

tornando un po' indietro nel tempo, ecco che troviamo la parola così spiegata in un dizionario oggi considerato superato, ma tuttavia ricco per il materiale contenuto: « *trahaná*, f. (turco *tarhana* e *terhana*). È un impasto che si amalgama con uovo e con yogurt o con latte fermentato, si fa passare attraverso un setaccio e si versa nel brodo»¹⁰. La parola *trahana* ed implicitamente il tipo di pasta che essa denomina ha avuto poca fortuna nella Romania, il che ne spiega l'assenza dai dizionari contemporanei. La situazione è ben diversa per i dialetti sud-danubiani della lingua romena: infatti per gli aromeni la *trahana* rappresenta, accanto a *peturi*, uno dei piatti fondamentali, come la pastasciutta in Italia. Non sappiamo se Caragiale conosceva il significato e l'importanza della *trahana* per gli aromeni, ma l'ipotesi non è da escludere, in quanto il grande scrittore ebbe l'occasione di avere contatti con gli aromeni che vivevano in Romania. Sotto la voce TRÎHÎNĂ, nel monumentale dizionario del dialetto aromeno, di T. Papahagi¹¹ troviamo la seguente spiegazione: „ TRÎHÎNĂ s.m., pl. *trihînâdz*, trahana, « pâte de farine au lait caillé séchée et émiettée à l'aide du crible: dans cette pâte bouillie, on émince du pain », Dal, 210; Nic, 542; Plit, 134. V. *tîrhîná*. — « Les Turcs bailent libéralement du potage fait de trachana... Les habitans de l'isle de Metelin sçavent accouster du fourment & le composer avec du lait aigre. Premièrement ils bouillent le dit fourment: en apres ils le reseichent au soleil » (Belon, 133 și 184). — Cf. dr. *trahana*, gr. *τραχανᾶς* etc. — < tc. t a r k h a n a (361). “

In qualsiasi modo abbia conosciuto la *trahana*, è presumibile che il Caragiale abbia utilizzato la parola per suggerirci al primo contatto con il personaggio Trahanache (cioè mediante il suo nome e cognome):

a) la vecchiaia, trattandosi di una pietanza molto adatta soprattutto alle persone anziane in quanto molle e facile da masticare;

R.S.R., Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Acad. R.S.R., București 1975.

¹⁰ Cfr. A. Scriban, *Dicționarul limbii românești* (etimologii, infelesuri, exemple, arhaizme, neologizme, provincializme), ed. I, Iași 1939, s.v.

¹¹ Cfr. T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic. Dictionnaire aroumain (macédo-roumain), général et étymologique*, București 1963; II edizione aumentata 1974.

b) il carattere tradizionalista, essendo un piatto tradizionale, all'antica;

c) il rimbambimento; è un tratto semico secondario rispetto alla 'vecchiaia', ma comunque possibile poiché tale processo avviene soprattutto in tarda età;

d) la persona tradita nell'amore, attributo che si addice più facilmente alla persona vecchia e rimbambita.

Un'ultima osservazione: la spiegazione del cognome Trahanache come derivato dalla parola *trahana* non solo è pertinente per suggerire alcuni attributi fisici e morali del personaggio, ma trova anche una collocazione adatta nello stesso campo semantico che caratterizza Farfuridi e Brînzovenescu: quello culinario.

Gheorghe Carageani

AS ARMAS NO LÉXICO DA « PEREGRINAÇÃO » DE FERNÃO MENDES PINTO

Apresentamos outro pequeno contributo ao nosso trabalho acerca do léxico de Fernão Mendes Pinto¹. Interessar-nos-emos das palavras que indicam armas.

As descrições de batalhas na *Peregrinação* são inúmeras e a habitual competência do autor em todos os assuntos que tem de enfrentar levam-no a usar uma ampla terminologia que procurámos examinar.

Encontramo-nos perante palavras desaparecidas do uso actual e outras cujo uso se prolonga até aos nossos dias mas que por vezes, no contexto, aparecem em acepção diferente da mais comum actualmente. Reunimos aqui também os termos que indicam meios de protecção para o corpo dos combatentes.

Alguns, entre os termos examinados, são usados pelo autor para avaliar distâncias no espaço, uso que no final deste trabalho exemplificaremos.

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);

¹ Veja-se Maria Luisa Cusati, *O léxico marítimo na « Peregrinação » de Fernão Mendes Pinto* - « AION-SR », XX,1 1978, pp. 141-161. Este ano a bibliografia enriqueceu-se com mais dois trabalhos:

Erilde Melillo Reali, *Una « Peregrinação » inconclusa* - « Quaderni portoghesi », 4, Pisa, Autunno 1978, pp. 101-133;

Teresa Cirillo, *Francisco de Herrera Maldonado apologeta di Fernão Mendes Pinto* - « Quaderni portoghesi », 4, Pisa, Autunno 1978, pp. 183-197.

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 árabe.

ADAGA: «Arma branca, de lâmina larga e curta, terminada em ponta e, geralmente, com dois gumes. Era mais larga do que o punhal e guardada como as espadas, embora mais curta de copos (...) Com o aparecimento das armas de fogo, a adaga perdeu terreno e dimensões, ficando, nos últimos tempos do seu uso, reduzida ao tamanho dum punhal».

Esta a definição da EPB que nos parece a mais clara.

ALABARDA: «Arma branca, composta de uma haste comprida, de madeira, rematada por uma lança ponteguda, cruzada por outra peça de ferro com forma de crescente». (DM)

ALCANZIA: «(Ant.) Panela de barro com pólvora ou outras matérias inflamáveis que, na guerra, atiravam contra o inimigo». (DM)

ARCABUZ: «Arma de fogo, inventada nos fins do séc. XIV, na Suíça, mais leve e aperfeiçoada que as bombardas e columbrinas. Recebeu este nome pela sua parecença com o primitivo arcabuz, arma de tiro. Várias modificações sofreu esta arma para melhor se provocar a deflagração de pólvora, facilitar a pontaria e aumentar o alcance do tiro. Assim o bota-fogo e a mecha foram substituídos no séc. XV pelo morrão, corda de estopa ardendo sem chama e adaptado a um porta-mecha ou porta morrão que permitia ao arcabuzeiro disparar a arma continuando a segurá-la com a mão direita». (EPB)

arcabuzada: «Tiro de arcabuz». (EPB)

arcabuzaria: «Descarga de arcabuz». (EPB)

arcabuzeiro: «Soldado cuja arma é o arcabuz». (EPB)

ARCO TURQUESCO: «Arco usado nos exércitos da Europa, no séc. XIII, com altura m. 1,50 e formado por duas curvas unidas por uma manga». (EPB)

ARMA: «Tudo quanto serve para ataque ou defesa». (EPB)

ARTILHARIA: «Material de guerra que compreende as bocas de fogo e seus projecteis». (EPB)

AZAGAYA por *azagaia*: «Arma de arremesso formada por uma espécie de lança de dois gumes fixada na extremidade de uma vara de madeira». (DM)

BASALISCO ou **BASILISCO**²: «Canhão que lançava balas de ferro de cerca de 160 libras. Era de bronze de carregar pela boca». (DM)

BATALHA³: «Era qualquer dos agrupamentos importantes de uma armada, disposta para combate. Ala». (DM)

«Combate entre exércitos ou armadas». (EPB)

BERÇO: «Boca de fogo na nova artilharia dos séc. XV e XVI, de cano separado da câmara⁴ e atirando projecteis de ferro fundido de pequeno calibre. O uso de várias câmaras, carregadas de antemão, permitia uma rapidez maior de tiro. O berço pertencia à chamada artilharia miúda e armava naus e galés». (EPB)

BESTA: «Arma portátil que atirava setas curtas, pelouros, virotes, etc., e se compunha de um arco — o qual tinha os extremos ligados por uma corda — montado em uma espécie de coronha». (DM)

BOMBA: «Nome com que, em fins do século XVI ou princípios do século XVII, eram designados os projecteis de ferro, ocós e carregados de explosivos, lançados primeiramente por morteiros e, mais tarde, por obuses». (DM)

² Fernão Mendes Pinto usa as duas formas: «... sendo tão forte que nã mil basiliscos o poderaõ derrubar...» (III, XCV, 100); «...em que se affirmava que vinhaõ trezentas peças de bater, em que entravaõ doze Basaliscos;...» (I, VII, 28).

³ Em (I, XVI, 58) encontramos a palavra usada nos dois sentidos: «...onde os inimigos estavaõ fechados em duas grossas batalhas,....» «E durando assi a furia desta batalha.....».

⁴ *câmara*: «Tubo de paredes espessas que continha a carga e se fixava no seu lugar por meio de cunhas». (DM)

BOMBARDA: « Boca de foga primitiva, curta e de grosso calibre, com a câmara de menor diâmetro que o tubo ou cano, e que, utilizando a pólvora, lançava projecteis de pedra, ferro, etc. Foi conhecida também pelo nome de lombarda». (EPB)

bombardeiro: « Homem que a bordo lidava não só com as bombardas senão e ainda, com as outras bocas de fogo. Artilheiro». (DM)

BRIGA: « Luta, combate, peleja». (EPB)

CAMELETE: « Pequena peça de artilharia usada nos fins do séc. XV». (EPB)

CAMELLO por *camelo*: « Antiga peça de artilharia de grosso calibre». (EPB)

CHUÇO: « Arma de ponta de estoque, mais curta que a lança, e sem soco, muito usada nas abordagens, pois permitia o ataque pelas portinholas do costado.

Chuço de arremesso: Chuço apropriado para ser arremeçado contra o inimigo». (DM)

CÃO: DM define: « Pequena peça de artilharia, de menor calibre que a 'espera' — 'dous cães como meyas esperas...'. /F.M.P. II, LVIII, 118/».

CRIS: « Punhal malaio que tem dois a três palmos de comprido e dois gumes e a lâmina ondulada. (...) Alguns dos nossos escritores estenderam o seu nome a outros punhais». (D)

ÇURRIADA por *surriada*: « Descarga de artilharia ou espingardaria». (EPB)

ESPADA: « Arma branca, formada por uma lâmina de aço, com um ou dois gumes, terminada em ponta e ligada a um punho com copos». (DM)

ESPERA: « Peça de artilharia de pequeno alcance e assim designada por ter cunhada uma esfera, ou 'espera' como então se dizia». (DM)

ESPINGARDA: « Arma de fogo, portátil, de cano comprido montado em uma peça de madeira, da qual a parte inferior — a coronha — se encosta ao ombro para fazer fogo».

« Nome dado, nos séc. XIV e XV a uma pequena peça de artilharia, também conhecida pelo nome de espingardão». (EPB)⁵

Espingardaria: « Conjunto de espingardas». (CP)

FALCÃO: « Nome antigo que era dado a uma peça de bordo de calibre 3, usada nos séc. XVI e XVII. No meado do séc. XVI o peso medio do falcão era de 700 K. e o projectil uma bala de cerca de 800 gr.». (EPB)

FRECHA: « Arma ofensiva, que consiste numa haste fina, provida numa extremidade de um pedaço de ferro (ou outro corpo duro como espinho) pontiagudo, na outra extremidade de algumas penas curtas para manter o equilíbrio no ar, e que se arremessa pela súbita distensão de um arco encurvado por uma corda presa às duas pontas deste». (EPB)

GOMIA por *agomia*: « Faca curva de que usam os naires e mouros de Malabar». (EPB)

JARRA: As obras por nós consultadas só trazem o sentido de « Pequeno tanque de ferro de onde os marinheiros tiram a água para beber nos navios...» (EPB). Fernão Mendes Pinto usa este termo para indicar um recipiente para pólvora: «... & quatro jarras de pólvora, com duzentos pilouros de berço,.....» (I, XXI, 80).

LAGARTIXA por *lagarticha*: « Pequena peça de artilharia». (EPB)

LANÇA: « Arma ofensiva que consiste em uma haste que termina por uma peça metálica em ponta». (DM)

LIÃO por *leão*: « Antiga peça de artilharia». (DM)

MOSQUETE: « Arma de fogo semelhante ao arcabuz, porém mais reforçada e pesada, sendo, por isto, necessário apoiá-la em uma forquilha para fazer fogo». (DM)

MUNIÇÃO: « Termo genérico que se aplica a todos os projecteis

⁵ Fernão Mendes Pinto usa quer *espingarda*: «...a fora muyta soma de *espingardas* que tiravaõ continuamente...» (VI, CCVI, 155), quer *espingardão*: « & muita quantidade de *espingardoës* de dez doze palmos de comprimento...» (VI, CLXXXVI, 46).

que atiram as armas de guerra, individuais, ligeiras, pesadas ou de artilharia». (EPB)

MURRÃO: «Cabo embebido numa substância que o faz arder com facilidade. Este cabo conserva-se sempre aceso dentro de um vaso metálico, que por seu turno está suspenso sobre uma pequena celha de madeira com areia. O *murrão* servia primitivamente para lançar fogo às peças...». (EPB)

PANELLA: «Recipiente especial usado na guerra como arma de arremesso, e que se enchia de pólvora para explodir»⁶. (EPB)

PANOURA: Encontramos esta palavra em Fernão Mendes Pinto com dois diferentes sentidos⁷. Como arma indica uma espada usada em Indochina por homens de guarda⁸ e por elefantes na guerra⁹.

PASSAMURO: «Canhão que correspondia à meia colubrina legítima¹⁰ ou à extraordinária». (DM)

PEÇA: «Boca de fogo que, a bordo, está montada em reparo adequado». (DM)

PEDREYRO: «Variedade de morteiro, porém de maior calibre que

⁶ Do texto da 'Peregrinação' resulta também o uso de *panellas de cal virge em pó* para abalroar segundo o costume dos chineses. (I, XXII, 85; II, LVIII, 119).

⁷ Cf. AION-SR, XX, 1, 1978, p. 150.

⁸ «...& sessenta alabardeyros com panouras & alabardas atauxiadas de ouro,...» (II, LXVIII, 162); «...homens de guarda de frechas & panouras tauxiadas douro & prata...» (IV, CXXIII, 70).

⁹ «...elefantes...& nos dentes suas panouras de guerra...» (V, CXXX, 95); «...elefantes armados com castello & panouras de guerra, que são as espadas que levão nos dentes quão pelejaõ...» (V, CXXXI, 19).

¹⁰ *Colubrina*: Peça comprida e de pequeno calibre, que lançava balas de ferro fundido, cujo peso, segundo uns autores, andava entre 15 e 18 libras e, segundo outros, entre 30 a 36;

meias colubrinas: Colubrinas que, na opinião de alguns autores, tinham 31 embocaduras de comprimento e atiravam balas de 15 a 18 libras e que, segundo outros, tinham 27;

embocadura: Nome com que designavam o diâmetro da boca duma peça de artilharia. (DM)

este, para tiros com grande elevação. Era carregado com pedras, geralmente colocadas em uma espécie de cesto assente sobre uma rodela de madeira que ia descansar sobre a carga de pólvora». (DM)

PELEJA: «Acto de pelejar, combate». (EPB)

pelejar: «Batalhar, brigar, lutar, combater». (EPB)

PILOURO por *pelouro*: «Bala de ferro ou de pedra, de forma esférica, usada na antiga artilharia». (DM)

PÓLVORA: «Nome genérico dos explosivos empregados no carregamento das armas de fogo. As pólvoras podem ser mecânicas ou de mistura, e químicas, consoante os seus componentes se encontram simplesmente misturados ou quimicamente combinados na mesma molécula». (DM)

ROCA DE PEDRA: «Projétil lançado por bocas de fogo chamadas *roqueiros* e que era formado por vários pelouros metidos em uma armação de tiras de lata, semelhante a uma roca de fiar». (DM)

ROQUEIRO: «Canhão que atirava pelouros ou rocas de pedra». (CP)

SALIGUE: «Lança de pau, ou pau ponteagudo, na Malásia». (D)

SEGUR: «Espécie de cutelo ou machado». (CP)

SETA: «Frecha, atirada com besta ou arco». (DM)

TREÇADO por *terçado*: «Espada curta e larga, já em desuso». (DM)

ZARGUNCHO: A definição mais completa é a da EPB: «Lança curta, com ponta de ferro, que se emprega de arremesso, usada com grande frequência entre povos atrasados ou selvagens (...) É uma pequena vara de madeira sólida, polida pelo uso, cuja ponta é metálica, disposta em ferro de lança, semelhando-se bem à zagaia¹¹ mas sem o uso peculiar desta última...». (EPB)

* * *

¹¹ *zagaia*: o mesmo que *azagaia* (V.).

ADARGA: «Escudo oval de couro usado pelos mouros. Os portugueses aplicaram depois o mesmo nome aos escudos que encontraram posteriormente na África e na Índia, embora fossem de madeira e até de vime trançado». (EPB)

CELADA: «Armadura de ferro para proteger a cabeça». (CP)

COFO: «Antigo escudo persiano, muito forte, feito de seda e algodão...». (D)

COSSOLETE: «Armadura pequena para o tronco». (CP)

RODELLA: «Escudo redondo com que, em combate, se protegia o corpo». (DM)

* * *

TIRO DE BERÇO: «...sem nenhum trabalho vieraõ arribando sobre nos, & tanto que foraõ a *tiro de berço*, disparaõ em nos.....» (I, V, 19).

TIRO DE BESTA: «Eu arreceoso do que podia ser, me afastey para o mar hum bom *tiro de besta*,... » (VI, CCII, 130).

TIRO DE ESPERA: «...para a parte do Sul estava mais adiãte obra de hum *tiro de espera*,.....» (I, XVI, 58).

TIRO DE ESPINGARDA: «E estado pouco mais de *tiro de espingarda* afastados dos muros,....» (IV, CXVII, 36).

TIRO DE FALCÃO: «...passamos a remo à outra parte da ilha, & surtos della obra de hum *tiro de falcão*,.....» (III, LXXVIII, 22).

TIRO DE FRECHA: «...começou a marchar para o castello cõ passo não muyto apressado, & chegãdo a *tiro de frecha*, começaraõ logo os soldados cõ grãdes gritas, & estrõdo de muytos estromêtos, a encostar as escadas ao muro.....» (IV, CXVIII, 39).

Maria Luisa Cusati

I LABIRINTI APERTI DI FERNANDO ARRABAL

Nell'«avant-propos» di un suo studio su Arrabal del 1975 Jean-Jacques Daetwyler scriveva: «Adoré par les uns, détesté par les autres, le théâtre d'Arrabal est joué aux quatre coins du monde: de Paris à Prague, de Scandinavie en Italie, aux Etats-Unis, en Egypte, en Afghanistan, aux Philippines, au Mexique, et nous en passons. Il est vrai que l'Espagne, son pays natal, l'ignore — ce qui n'est pas sans peser lourdement à l'auteur¹».

Due anni dopo, nel 1977, venivano pubblicate in Spagna tre opere di Arrabal, appartenenti al primo periodo del suo teatro, in un'edizione critica a cura di Angel Berenguer², e si dava così inizio a pubblicazioni che, richiamandosi ad una esatta e verificata considerazione dei differenti manoscritti ed edizioni precedenti delle opere, ricostruiscono il testo spagnolo definitivo. Un'edizione sistematica in lingua spagnola dell'opera completa di Arrabal (la cui stesura originaria, secondo dichiarazioni dell'Autore³, sarebbe stata scritta in spagnolo) è stata intrapresa soltanto da cinque anni, per cui allo stato attuale si può studiare il teatro di Arrabal ricorrendo unicamente alle edizioni in lingua francese⁴.

¹ Jean-Jacques Daetwyler, *Arrabal, La Cité-L'Age d'Homme*, Lausanne, 1975, p. 9.

² Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El Triciclo, El Laberinto* (Edición de Angel Berenguer), Cátedra, Madrid, 1977.

³ «Una vez más debo decir: mis piezas están escritas en español y luego hago la versión francesa (...), reprocharme el que no escriba en español es lo mismo que criticar al encarcelado porque no va por las tardes al Retiro». (F. T. Monreal, *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, Fundación Juan March, Madrid, 1977, pp. 38-39).

⁴ Il teatro completo di F. Arrabal è stato pubblicato da Christian Bourgois Editeur, Paris:

THÉÂTRE I (1968): *Oraison | Les deux bourreaux | Fando et Lis | Le cimetière des voitures*.

Le ragioni di tale ritardo sono riconducibili all'«esilio» dell'Autore e al suo «bilinguismo». Ma molto spesso la critica spagnola si è richiamata in modo generico a queste due spiegazioni, ed evitando di risalire ai motivi profondi che hanno determinato tale esilio e tale bilinguismo ha contribuito a creare la falsa immagine di un autore essenzialmente diviso: spagnolo nella prima epoca, francese nella seconda.

Berenguer invece, nell'introduzione alla suddetta edizione e nel libro *L'exil et la cérémonie* pubblicato nello stesso anno⁵, inserisce il primo teatro di Arrabal nella condizione storica della piccola borghesia spagnola che dopo aver rifiutato la rivoluzione ed essersi, più o meno, allineata col franchismo, si vede tradita. Non potendo identificarsi però nel sistema capitalista, è chiamata a scegliere tra l'opposizione e l'esilio, o piuttosto non cessa di oscillare tra queste forme di coscienza. Di fatto la «coscienza di esilio» indica la possibilità di un processo di radicalizzazione che implichi la rottura con la legalità del regime e il rifiuto di una falsa coscienza che tenderebbe all'integrazione.

A questo livello storico si colloca, secondo Berenguer, il primo teatro di Arrabal, nel quale l'Autore traspone la visione del mondo

THÉÂTRE II (1968): *Guernica* / *Le labyrinthe* / *Le tricycle* / *Piquenique en campagne* / *La bicyclette du condamné*.

THÉÂTRE III (1969): *Le grand cérémonial* / *Cérémonie pour un noir assassiné*.

THÉÂTRE IV (1969): *Le lai de Barabbas* / *Concert dans un œuf*.

THÉÂTRE V (1967): *Théâtre panique* / *L'architecte et l'empereur d'Assyrie*.

THÉÂTRE VI (1969): *Le jardin des délices* / *Bestialité érotique* / *Une tortue nommée Dostoïevsky*.

THÉÂTRE VII (1969): *Théâtre de guérilla* / ... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* / *L'aurore rouge et noir*.

THÉÂTRE VIII (1970): *Deux opéras paniques: Ars amandi* / *Dieu tenté par les mathématiques*.

THÉÂTRE IX (1972): *Le ciel et la merde* / *La grand revue du XX^e siècle*.

THÉÂTRE X (1972): *Bella ciao (La guerre de mille ans)*.

(1974): *Sur le fil ou Ballade du train fantôme*.

(1975): *Jeunes barbares d'aujourd'hui*.

THÉÂTRE XI (1976): *La tour de Babel*.

⁵ A. Berenguer, *L'exil et la cérémonie*, Coll. 10-18, n° 1128, Paris, 1977. Questo studio riguarda «le premier théâtre d'Arrabal» che comprende la produzione scritta tra il 1952 e il 1958 e cioè le opere che vanno da *Pique-Nique* fino a *Le cimetière des voitures*.

della piccola borghesia spagnola vinta nella guerra civile, per la quale la rottura con il sistema è l'unica prospettiva. Questa rottura, sola risposta possibile di fronte alla monolitica impenetrabilità del totalitarismo, spiega, secondo Berenguer, la sociogenesi degli scrittori emarginati e di Arrabal in particolare, e allo stesso tempo genera, in un processo lento e irreversibile, un tipo specifico di «coscienza di esilio», non esilio politico ma piuttosto formale, non solo esistenziale ma anche di scrittura.

D'altra parte un'origine simile ebbe la proposta letteraria degli scrittori emarginati del movimento «postista», la cui effimera apparizione sulla scena culturale spagnola e la cui ricerca di un'estetica «discordante» (culto dell'immaginazione, inconscio, umorismo, paradosso, possibilità della poetica surreale) diventa molto significativa se vista nella sua intenzionalità di rompere con l'ambiente asfissiante della poesia del dopoguerra e con la cosiddetta «generación realista».

All'interno di questa intenzionalità, secondo Berenguer, Arrabal sceglie la «cerimonia» quale forma adeguata per esprimere la «coscienza di esilio». La parola stessa *cerimonia* ci rimanda alla mitologia arrabaliana, al teatro come «ceremonia pánica», «une magie, une fête somptueuse, un foisonnement de gestes, de cris et de couleurs, destinés à violenter, à choquer le spectateur⁶».

Viceversa nel primo teatro di Arrabal troviamo un cerimoniale i cui riti riempiono di significato il deambulare sorpreso dei personaggi in un'atmosfera ora rarefatta ora grottesca; esseri solitari e perduti nel quadro di uno spazio chiuso, circolare, dove la mancanza di progressione spaziale e il carattere ripetitivo della progressione temporale sono assimilabili all'assenza di prospettiva; esseri che formulano la propria cerimonia con linguaggio e gesti codificati, e cercano una comunicazione disperata e impossibile con una realtà esterna inafferrabile e onnipotente. Finita la cerimonia del dramma, s'impone la tragedia del suo fallimento. I personaggi muoiono o restano imprigionati nella rete infinita della propria incapacità di capire e della propria incapacità di funzionare nel mostruoso ingranaggio il cui accesso viene loro sistematicamente negato.

⁶ Introduzione di Alain Schifres a: Arrabal, *Le cimetière des voitures*, Coll. 10-18, n° 735, Bourgois, Paris, 1968, p. 10.

I. — IL TEATRO COME LABIRINTO

1) *Vita come gioco*. — Le prime opere di Fernando Arrabal, a partire da *Pique-Nique en campagne* fino a *Le Cimetière des Voitures* (scritte tra il 1952 e il 1958), offrono la visione di un teatro di adolescenza congelata, condannata a vivere in uno stato permanente di verginità di fronte alle persone, alle cose, ai fatti, in una costante e dolorosa interrogazione sulla natura 'sociale' dei valori, in una perplessità attonita che scopre l'assurdità del mondo e dell'uomo.

La scena si svolge quasi sempre in uno spazio ridotto, come se i protagonisti fossero caduti in un buco (la tana di Alice), in una trappola, in un universo senza uscite. In questo scenario atemporale l'autore « situa a unos personajes primarios con el subconsciente, con los instintos a flor de piel, en unas relaciones descarnadas y que a veces nos parecen nuestra propia radiografía; el espejo deforme de un mundo que vive en la hora atómica »⁷. E su questo mondo il personaggio arrabaliano, l'eterno Bambino, posa il proprio sguardo, uno sguardo fatto di stupore, di paura, di estraneità.

Cacciato dal paradiso perduto, esiliato dall'infanzia, dall'immediato, condannato a vedersi provvisto d'un tratto di un 'io' colpevole, isolato, diviso, l'adolescente di Arrabal tenta di rifugiarsi ancora nella vita anteriore, libera e senza frontiere. Ma questa libertà, che egli rivendica con candore, si disperde e si polverizza a contatto con un universo ostile, che gli appare come un insieme confuso di forze rivolte contro l'uomo, di cui non capisce il senso né la ragione. Egli non ha nessuna possibilità di riconoscersi in questa realtà kafkiana con la sua oppressione metodica, organizzata, con il suo codice di valori, con le sue categorie morali. Non è data la possibilità di comunicare; i linguaggi operano su registri diversi.

I personaggi immobili si interrogano:

« LILBE (inquiète). — Et comment saurons-nous si c'est une injustice?

FIDIO. — On verra ça au jugé.

LILBE. — Ça va être ennuyeux.

Silence. *Fidio est découragé* »⁸.

⁷ C. Rodríguez Sanz, *Arrabal en el ateneo « Primer Acto »*, n° 74, Madrid, 1966.

⁸ Arrabal, *Oraison* (in *Le cimetière des voitures*, cit. p. 23).

Dietro le loro domande vi sono minacce più spaventose degli Adulti. Essi sentono pesare su di loro come la presenza di un Dio segreto che li giudica e guarda la loro nudità:

« FIDIO. — Oui, Dieu voit tout.

LILBE. — Il voit même quand je fais pipi?

FIDIO. — Oui, même ça.

LILBE. — Je vais avoir honte, maintenant »⁹.

Nell'infanzia non vi era né Bene né Male. Ora questi adolescenti « sans racines... comme un assemblage de bulles de savon »¹⁰ entrano nel mondo colpevolizzato, in libertà provvisoria, e vivono nel timore di un castigo sconosciuto. Nel loro linguaggio elementare sorgono i concetti di una civiltà cristiana: Bontà, Cattiveria, Giustizia, sui quali si aprono domande che non trovano risposta. Ma la Bibbia è là per risolvere i loro problemi:

« FIDIO. — Est-ce que tu ne te rends pas compte de ce qu'il faut faire pour être bon?

LILBE. — Non. (*Un temps*) Et toi?

FIDIO. — Pas très bien. (*Un temps*.) Mais j'ai le livre, comme ça je saurai »¹¹.

Gli eroi di Arrabal non perdono mai la malinconia, tra infantile e sarcastica, di purezza. La società, l'ombra dei grandi modelli che ostruiscono l'orizzonte non hanno ancora ucciso in loro la capacità di sognare, la capacità di immaginare un mondo diverso, la capacità di entusiasinarsi intorno a qualche progetto esemplare e buttarvisi come in un gioco, allegri e vivaci a dispetto dei fallimenti.

Così nella prima opera di Arrabal, *Pique-Nique*, in una crudele parodia della guerra, dei soldati-bambini-clowns scoprono progressivamente che non hanno voluto questo massacro, che non interessa loro, e giocano a vivere al margine delle regole imposte dalla società; ma nel momento in cui provano a se stessi la propria libertà, la propria autonomia

« M. TEPAN. — Alors, arrêtons la guerre!

ZEPO. — Et comment?

⁹ Idem p. 19.

¹⁰ F. Raymond-Munschau, *Arrabal*, Ed. Universitaires, Paris, 1972, p. 91.

¹¹ Arrabal, *Oraison* cit. p. 17.

M. TEPAN. — Très simple. Toi, dis à tes copains que les ennemis ne veulent pas faire la guerre et vous, vous dites la même chose à vos collègues. Et tout le monde rentre chez soi.

ZAPO. — Formidable! Comment se fait-il qu'on n'ait pas eu plus tôt cette bonne idée? »¹²

una raffica di mitra li falcia, interrompendo la loro gioiosa danza.

Tuttavia, proprio in questo vivere in una terra di nessuno, al margine del mondo organizzato, poveri, abbandonati, vulnerabili, immaginandosi potenti, felici, rispettati, proprio in questo vivere la situazione senza sentire la frattura tra ciò che sono e ciò che giocano ad essere, si fa strada la loro parte di libertà. Ed è proprio da questo contrappunto, tra l'enormità dei loro atti e l'incapacità di comprenderne il significato, che nasce, insieme alla loro incredibile comicità, l'umorismo con cui evadono la loro stessa paura. La persistenza a contemplare la vita con occhi diversi, occhi che non possono distinguere le cose che si fanno da quelle che non si fanno, li fa diventare crudeli, ma li mantiene innocenti¹³. Il sadismo, la *naïveté* soddisfatta, la violenza istintiva che essi nascondono sono forze pure, con le quali contrappongono all'ordine del mondo la logica terroristica dell'infanzia. È la logica che è alla base dell'azione semplice e violenta dei vagabondi di *Le Tricycle*, i cui personaggi sembrano usciti da *Alice in Wonderland*, soprattutto Apal che dorme diciott'ore al giorno per non riflettere:

« APAL. — Moi, il faut que je dorme. Quand je pense, j'ai faim et froid.

CLIMANDO. — Oui, c'est l'ennui quand on pense »¹⁴.

Essi decidono di uccidere un ricco con l'intenzione di prendergli la somma necessaria a pagare l'affitto del triciclo. L'azione appena compiuta viene dimenticata nell'incoscienza della colpa, ma si conclude con l'arrivo della polizia, la certezza del castigo e il panico, mascherato dietro un torrente di parole, una retorica stralunata, puerile, delirante:

¹² Arrabal, *Pique-Nique* (in *Guernica*, Coll. 10-18, n° 920, Bourgois, Paris, 1968, p. 150).

¹³ Cfr. Enrique Llovet, *Fernando Arrabal*, « El País », 24-4-1977.

¹⁴ Arrabal, *Le Tricycle* (in *Guernica*, cit. p. 96).

« CLIMANDO. — J'ai de très grandes jambes, je pourrais courir.

MITA. — Et s'ils ne savent pas que tu as de grandes jambes?

CLIMANDO. — Je leur dirai » (...).

MITA. — Et s'ils te attrappent?

CLIMANDO. — Je n'y avait pas pensé... »¹⁵.

Vittime senza difesa e senza morale, esseri commoventi e irritanti si identificano in una lotta impari contro la razionalità degli Adulti, degli Stabili, dei Garantiti, contro un meccanismo mostruoso pronto a inghiottirli. E proprio in riferimento a questa dinamica (o pseudo-dinamica) drammatica Angel Facio ha potuto giustamente affermare che: « El primer teatro de Arrabal podría definirse como integrado en el estilo *näif*. Todos los tópicos más consagrados e insertos en la urdimbre de las creencias sociales, son asaltados desde la postura ingenua y primitiva del niño que está aprendiendo a conocer la vida y todavía no sabe el porqué de los prejuicios ni la razón de las ideologías »¹⁶.

Immerso in valori borghesi, il personaggio arrabaliano riesce a sconvolgerli dall'interno, ricercandone tutta l'inconsistenza, disarticolandone gli ingranaggi attraverso la sua terrificante ingenuità, attraverso una logica sul filo dell'assurdo.

2) *Tenerezza/Crudeltà*. — Con *Fando et Lis* (1955) il piccolo mondo chiuso ed emarginato di *Le Tricycle* si dilata fino ad una comprensione dell'angoscia esistenziale di un mondo di perseguitati che si tramutano essi stessi, con identica ferocia, in persecutori.

Il personaggio, pur rimanendo infantile, comincia a manifestare l'articolarsi della propria personalità. Sotto la punta dell'*iceberg* rappresentata dai primi personaggi (Climando, il Vecchio, ecc.) lineari in apparenza, che usavano le parole come un gioco e il gioco come un mezzo per esistere, si indovina lo spessore delle contraddizioni che si agitano nel profondo e che fanno dell'uomo un 'io' diviso, oscillante fra opposti atteggiamenti, in continua conflittualità con sé e con gli altri.

¹⁵ Idem, p. 122.

¹⁶ Angel Facio, *Notas al margen para un montaje pánico*, « Primer Acto », n° 74, Madrid, 1966.

¹⁷ Arrabal, *Fando et Lis* (in *Le cimetière...*, cit., p. 65).

La scena dell'opera è situata in un luogo caro a Beckett, il cammino che attraversa un paesaggio nudo, di pietre. In un'atmosfera di rarefatto stupore, di disarmante tenerezza, due adolescenti hanno intrapreso un viaggio lunghissimo verso una città che è un mito, un sogno. Sono Fando e Lis (lei è paralitica, in una carrozzella «noire, vielle et écaillée»), due bambini stracciati e candidi, carichi della più tenera incapacità a comprendere, vittime predestinate della propria stessa vita. Sul loro cammino avviene l'incontro colorato e rumoroso con tre viandanti, tre tipi bizzarri che tentano anch'essi di raggiungere il paese dove non si arriva mai:

«NAMUR. — Voilà de nombreuses années que nous avons entrepris de le faire.
FANDO. — J'ai entendu dire qu'il est impossible d'arriver.
NAMUR. — Non, ce n'est pas que ce soit impossible. Tout simplement personne n'est arrivé et jamais personne ne pense y arriver »¹⁷.

Sempre in viaggio o sul punto di partire verso la loro lontana Tar, questi nomadi pieni di illusioni non avanzano di un passo. L'azione ritorna perpetuamente su se stessa, inscrivendosi su un fondo di circolarità:

«FANDO. — Oui, bien sur, je vais plus vite, mais je reviens toujours au même endroit »¹⁸.

L'opera sembra suggerire così la prima immagine del labirinto. La sola progressione è determinata dalla tensione violenta che si stabilisce fra i due amanti, Fando e Lis, per il continuo oscillare dei rapporti di forza a favore dell'uno o dell'altro. Fando, che domina Lis fisicamente, si sente dominato da lei sul piano intellettuale:

«FANDO. — Mais tu trouves des solutions à tout.
LIS. — Non, je ne trouve jamais de solutions, ce qui se passe, c'est que je mens en disant que j'en ai trouvé.
FANDO. — Mais ce n'est plus du jeu.
LIS. — Je sais... Mais comme on ne demande jamais rien, c'est la même chose (...).
FANDO, *ému*. — Que tu es intelligente, Lis.
LIS. — Mais ça ne sert à rien, tu me fais toujours souffrir »¹⁹.

¹⁸ Idem, p. 65.

¹⁹ Idem, pp. 49-50.

Di fronte a questa donna che gli sfugge continuamente, che egli non riesce a possedere, Fando, tenero e puerile, si trasforma nel bambino sadico e violento che dopo averla torturata cede al masochismo dell'umiliazione e dei pentimenti. Queste inversioni brutali nella relazione danno all'opera il suo ritmo più profondo: ricerca inconscia del supplizio da parte di Lis (presa dal fascino e dall'orrore del dolore), tensione in Fando, rovesciamento improvviso della situazione che esplose. Si crea così da una scena all'altra una specie di fatalità della violenza che presiede allo svolgimento del dramma e alla sua conclusione tragica: Lis, ammalata, incatenata e frustata da Fando, compirà il suo destino di vittima predestinata, uccisa durante un ennesimo gioco crudele. La scena finale è prefigurata così fin dall'inizio dell'opera:

«LIS. — Mais je mourrai et personne ne se souviendra de moi.
FANDO, *très tendrement*. — Si, Lis, moi je me souviendrai de toi et j'irai te voir au cimetière avec une fleur et un chien »²⁰.

Il dramma « se referme comme une tombe sur Lis pour recommencer avec le départ des quatre hommes »²¹. « Tous ensemble » dice l'ultima battuta, ed è un essere insieme di uomini separati e lontani, ma che pure cercano di unirsi per trovare le fila di un discorso di cui non sembrano conoscere il senso. Nella circolarità del cammino verso Tar si riflette la struttura dell'opera che, come una gabbia, racchiude lo svolgimento del dramma destinato a ripetere nell'ultimo quadro la scena iniziale. Universo chiuso all'interno di un altro universo chiuso, la via verso Tar non è che uno degli innumerevoli percorsi del labirinto arrabaliano che i due adolescenti hanno imboccato nella tensione per andare avanti. Perduti in questo vicolo cieco, in questa apparente mobilità che si riduce ad immobilismo, i personaggi finiscono con lo scaricare nel rapporto con l'altro le tensioni, l'aggressività, i desideri repressi, la solitudine, diventando contemporaneamente crudeli e remissivi, grotteschi e struggenti. La relazione con l'altro diventa così una nuova prigionia nella quale due esseri si aggirano ripetendo antichi rituali di parole, di gesti, di atti attraverso i quali si cercano e si respingono, si amano e si odiano,

²⁰ Idem, p. 47.

²¹ Bernard Gille, *Arrabal*, Ed. Seghers, Paris, 1970, p. 29.

si tormentano e si perdonano. Fando e Lis in rotta verso Tar, verso la via della libertà, dell'autenticità e dell'amore, costruiscono un cerchio di rigoroso esclusivismo che altro sbocco non può avere se non nella morte. Il sogno diventa così incubo.

Fando, nella sua linearità stralunata, discorre della sostanziale ambiguità dell'amore. Proiettando le emozioni infantili nel mondo degli adulti Arrabal ottiene un effetto 'tragicomico' e profondo, perché rivela la verità nascosta anche dietro molte emozioni degli adulti ²².

In queste prime opere l'eroe arrabaliano vive nell'universo immateriale ed extra-temporale dell'infanzia, nello stupore e nel timore, al margine di ogni morale, senza saper distinguere (come gli Adulti) la buona e la cattiva maniera di rubare, di uccidere, di amare, e sente la realtà esterna come una presenza estranea, inspiegabile. « La ville, sa police au langage incompréhensible, la société qui les tolère avant de les anéantir, n'ont pas d'existence réelle. C'est une masse nocturne qui lentement se referme » ²³.

Successivamente, con *Les Deux Bourreaux* (1956) e *Le Labyrinthe* (1956), l'eroe piomba nel mondo contemporaneo visto come campo di concentrazione, come universo kafkiano dove la violenza e il melodramma si alternano. Il fantastico onirico comincia a invadere la realtà che diventa più articolata, più sottile, caricandosi di tinte inquietanti, di risvolti che sfuggono, come un mostro dai mille tentacoli di fronte al quale l'uomo misura la sua impotenza, la sua incapacità di controllarla e persino capirla.

3) *Vittime/Carnefici*. — In *Les Deux Bourreaux* l'azione si svolge in una sala molto buia che ricorda forse la stessa casa di Arrabal adolescente, divenuta, dopo la scoperta delle lettere del padre, uno spazio angosciante, un labirinto della solitudine dove nessuna comunicazione è possibile ²⁴.

²² Cfr. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, London, 1966, p. 195.

²³ Bernard Gille, *Arrabal*, cit. p. 16.

²⁴ Il ritrovamento di queste lettere, dalle quali scopre che suo padre (ufficiale repubblicano) non era morto nel '36 come la madre gli aveva lasciato credere, ma allo scoppiare della guerra civile era stato arrestato, condannato a morte, e poi al carcere a vita, viene così commentato dallo stesso autore: « Je

Si determina uno stesso scenario per i carnefici e per la famiglia, quasi a significare che l'odio e il tradimento sono entrati fin nel cuore delle esistenze. In questo clima tetro, Arrabal fa vivere il dramma del padre 'colpevole' (Jean) consegnato dalla madre (Françoise) ai due carnefici e da questi suppliziato, mentre parallelamente si svolge l'opera di recupero della madre, che in un lungo dialogo con i figli Benoit e Maurice cerca di attirarli dalla sua parte e di ricostituire l'unione familiare, sullo sfondo dei lamenti di dolore del marito che muore nella stanza accanto.

Opere breve e semplice, *Les Deux Bourreaux* rivela tutta la propria sotterranea carica di violenza nel contrappunto tra le litanie della madre 'martire' e le torture reali che il padre sta subendo. In essa il linguaggio diventa parodicamente realista e, per la prima volta, nel teatro di Arrabal appare il personaggio della Madre. Come una creatura della notte la sua ombra ossessiona i silenzi di Maurice, il figlio ribelle, chiuso in una rivolta muta e dolorosa di fronte al tradimento del padre e di tutto ciò che egli rappresentava. Delatrice, crudele, senza scrupoli, la madre gioca sull'opposizione fra il figlio riconoscente e sottomesso, Benoit, e il figlio ribelle, Maurice (che potrebbero anche essere i due aspetti estremi di una stessa personalità), e sulla sacralità di certi valori della morale cristiana già stratificati da anni di educazione, ricattando i figli in pieno delirio melodrammatico con le sue sofferenze, i suoi sacrifici e la sua inesorabile 'bontà':

* FRANÇOISE. — Je veux être bonne et me sacrifier toujours pour vous, sans rien m'attendre en échange (...) J'ai été toute ma vie une martyre à cause de vous (...) Je veux que nous vivions tous en paix, dans l'ordre » ²⁵.

Spinta dal desiderio che la pace e l'amore trionfino, questa madre-vittima (che ha denunciato il marito e seminato la discordia fra i figli) lotta lungo tutto il corso dell'opera per arrivare alla conquista di Maurice. E il sipario si chiude con l'immagine toccante

fus extrêmement bouleversé. J'avais dix-sept ans. Après, pendant cinq ans, je n'ai plus adressé la parole à ma mère ni à ma famille. Je mangeais avec eux, mais je ne disais rien ». (Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Pierre Belfond, Paris, 1969, p. 16).

²⁵ Arrabal, *Les deux bourreaux* (in *Le cimetière...* cit., pp. 29-30).

della madre abbracciata ai due figli, in un « happy end » sul quale scende il buio della notte franchista.

Attraverso quest'opera l'Autore, più che rievocare la propria biografia, tende a rivelare la pericolosità di certe forze, che facendo leva su valori e sentimenti profondamente radicati nell'uomo, sulle sue tensioni emotivi e affettive, sulle sue debolezze, sul suo bisogno di pace, finiscono per risucchiarlo e reintegrarlo in un universo totalmente falso, come lo sono la religiosità, la pace e la buona coscienza de Françoise.

In questo senso trova giustificazione la scelta dell'*esilio* che è, come spiega Berenguer, « le seul choix qui s'offre à Fernando Arrabal, auteur espagnol qui a matérialisé la tragédie de Jean, trahi et oublié (dans la perspective de l'oeuvre d'Arrabal) par ceux qui, tel que Maurice, affirment leur adhesion individuelle ou collective à un impossible possibilisme »²⁶.

Così attraverso la dimensione dell'incubo l'aneddoto personale rivissuto da Arrabal in *Les Deux Bourreaux* apre le porte dell'esplorazione intima di sé e al tempo stesso getta luce sulle false sembianze della verità e della coscienza.

4) *Il labirinto esterno*. — Il mondo onirico comincia a invadere sempre più la scena; e la sua potenza suggestiva entra direttamente nell'opera *Le Labyrinthe*, facendone un cupo e luminoso rituale. Ispirata a un sogno di Arrabal, come dichiara egli stesso:

« J'ai vraiment rêvé de cet homme enchaîné dans les latrines. C'était un de mes camarades du sanatorium qui, depuis, est mort. Dans ce rêve, j'étais enchaîné à lui dans le W.-C. »²⁷,

l'opera ricrea quest'immagine brutale, dietro la quale riemerge come un'ombra, una presenza diffusa, un ricordo angosciante, la figura del padre.

Nelle latrine, vicino a un labirinto di coperte sospese, due uomini (Etienne e Bruno) sono prigionieri. Etienne tenta di fuggire ma tutti i personaggi, Micaela, Justin, sono contro di lui. Dopo una parodia di processo in cui è accusato di aver ucciso Bruno, che si è impiccato,

²⁶ A. Berenguer, *L'exil et la cérémonie*, cit., p. 229.

²⁷ A. Schifres, *Entretiens...*, cit., p. 94.

Etienne è condannato a morte. Quando però i carnefici si avvicinano, Bruno ricompare, e l'azione potrebbe ricominciare come al sollevarsi del sipario. La circolarità dell'opera, già apparsa in *Fando et Lis* e abbozzata in *Le Tricycle*, qui diventa assoluta. I personaggi abbandonano il linguaggio dell'infanzia e il loro comportamento, non più lineare, si carica di contraddizioni, di ambiguità.

Attraverso lo specchio deformante dell'inconscio e delle sue rimozioni²⁸ (che emerge dall'immagine delle latrine e del labirinto), l'uomo si scopre prigioniero di un universo da campo di concentramento, feltrato, subdolo, labirinto dagli infiniti percorsi incrociati dietro le cui curve misteriose s'insegue invano una via d'uscita. Ogni tentativo di fuga si smorza, come per Etienne, fra le pareti ovattate dell'immenso parco di coperte, che si moltiplicano, avviluppando i prigionieri nelle maglie di una realtà inafferrabile, dalle apparenze mutevoli, dai differenti piani d'illusione.

Ecco come, dopo essersi liberato delle manette che lo legavano a un cadavere vivente, si inizia la fuga circolare di Etienne:

« BRUNO. — J'ai soif. (Étienne fuit, épouvanté (...)) Il reparait encore, tout essoufflé. Il se dirige vers la fenêtre des latrines. Il regarde à travers la grille (...).
BRUNO. — J'ai soif. (Étienne s'enfuit horrifié. Il se dirige vers le labyrinthe de couvertures. Il hésite avant de s'y enfoncer. Il disparaît. Silence. Il reparait. Il va à la fenêtre. Bruno se redresse. Hésitation. Il disparaît. Silence. Il reparait. Meme jeu. Etienne, hors d'haleine, reparait. Silence »²⁹.

Gli altri personaggi, Micaela, Justin, il Giudice, creazioni del sogno di Etienne, fantasmi che rivelano nelle metamorfosi dei comportamenti la loro mostruosa duplicità, non fanno che accrescere l'incomprensione di un mondo che lo inganna e lo sprofonda in un sentimento di colpa tanto più angosciante in quanto il colpevole non è mai completamente innocente.

L'opera, il cui titolo originale era *Hommage à Kafka*, risente troppo pesantemente dell'influenza di questo scrittore, sia nel linguaggio che si fa narrativo e segue la lentezza del romanzo (la qual cosa « ne peut provoquer qu'ennui au théâtre », osserva giustamente

²⁸ Cfr. B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 37.

²⁹ Arrabal, *Le Labyrinthe* (in *Guernica*, cit., p. 44).

B. Gille³⁰), sia nella trasposizione della vita sociale vista nella sua assurdità burocratica e nella sua ferocia labirintica.

5) *Il labirinto interiore*. — La visione labirintica del mondo esterno, di ciò che sta fuori ed è aperto, non è che un'immensa dilatazione dal « dentro », di ciò che è chiuso. L'uomo (in questo caso Arrabal) comincia a prenderne coscienza e concentra allora lo sguardo su questo universo chiuso, nel tentativo di ritrovare la realtà esterna condensata nella propria realtà soggettiva e attraverso questo filtro riscoprirlo, penetrarla, capire le intime connessioni che la legano alla propria.

Comincia così un ritorno progressivo alle origini, uno scavare in se stessi sempre più profondo e più oscuro; comincia l'esplorazione nelle tenebre del labirinto interiore, che non è un modo di evitare la realtà, ma un itinerario diverso per arrivare ad essa, attraverso percorsi sotterranei e impreveduti. Il labirinto diventa così il centro e il punto di osservazione di tutto, e anche il nucleo generatore degli incubi e dei sogni, nei quali prendono corpo le fantasie dell'inconscio.

Qualcosa di inquietante, senza dubbio, è nella forma stessa del labirinto, nel mistero dei suoi percorsi che si incrociano, che dileguano, che ricompaiono, esplorati con un'ansia sempre più forte, inducendo l'impressione di avanzare in uno spazio e in un tempo indefiniti, in un viaggio ai limiti del possibile. Avvolto nell'abbraccio di un lungo spiombamento, sospinto nel flusso di forze contrastanti, costretto a navigare in una continua perplessità, l'eroe arrabaliano cerca nell'ombra del proprio universo il cammino che lo riunirà con se stesso. Cerca però anche, attraverso le ossessioni, le fantasie la violenza gli odii l'amore l'erotismo, il cammino che lo ricongiungerà a un popolo bambino, che come lui cerca la libertà in questa prigione. Ma il simbolo del labirinto si ricollega anche all'universo dell'inconscio matriarcale, come fa notare F. Raymond-Mundschaу: « On retrouve aussi le scénario proprement religieux de l'existence fondée sur l'initiation: retour à la matrice, mort symbolique dans les ténèbres prénatales représentant la régression dans

³⁰ B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 39.

la nuit du chaos primordial, descente et exploration périlleuse de ce monde»³¹. Soltanto dopo che questo processo si è compiuto l'uomo è pronto per l'acquisizione di un nuovo modo di essere, una seconda nascita ad un'esistenza pienamente responsabile³².

II. IL TEATRO DI LIBERAZIONE

A questo punto ci sembra opportuno cercare di ricostruire attraverso l'esame di un'opera particolare, presa come esempio, la discesa iniziatica dell'eroe nel 'corpo' del suo mondo interiore e i riti che caratterizzano gli *stati di passaggio* che porteranno alla nascita dell'uomo nuovo. In questo senso *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (1967), oltre a rappresentare una sintesi della tematica arrabaliana precedente, è anche l'opera che segna il punto di passaggio da un teatro strutturato in modo essenziale ad un teatro-cerimonia che si apre ad una delirante ricchezza inventiva, ad una complessa articolazione di linguaggi e ad una polivalenza di significati.

1) *Il viaggio*. — Nel primo quadro di *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* un aereo si schianta su un'isola deserta. L'unico sopravvissuto, l'Imperatore, appare sulla scena con una grossa valigia in mano. Qui incontra l'Architetto, il solo abitante dell'isola, che mima paure e curiosità, terrorizzato e nello stesso tempo affascinato dalla presenza dell'ospite inatteso³³.

L'opera è tutta in questa situazione di partenza: il viaggio, simbolo di un desiderio di cambiamento, è il sogno che l'uomo insegue lungo il sentiero solitario, individuale dell'esplorazione del proprio

³¹ E. Raymond-Mundschaу, cit., p. 108.

³² In questi termini viene vissuta da Arrabal la sua nota esperienza delle prigioni spagnole nel 1967: « Et là, dans ce trou, je suis rentré dans le ventre de ma mère. J'étais dans le noir, isolé, en dehors de tout, et je naissais une deuxième fois (...) C'est à ce moment que je suis né » (in Françoise Espinasse, *Arrabal*, « Plexus », Paris, n° 19, 1968).

³³ Cfr. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Coll. 10-18, n° 634, Paris, 1974, p. 17.

'io', è un viaggio immaginario nel mare della propria solitudine, un viaggio spirituale nell'isola lontana dalla civiltà. L'isola, luogo astratto nell'opera³⁴, contiene il valore simbolico di uno spazio chiuso fra due infiniti — il cielo e il mare — che proietta simultaneamente l'immagine del labirinto e l'immagine esistenzialista del « huis-clos », il recinto in definitiva dove si gioca e si decide il destino dell'uomo.

Il primo distacco è avvenuto. L'Imperatore lascia dietro di sé un mondo e si ritrova solo con l'Architetto sull'isola, fuori da ogni limitazione dell'esterno. Ma egli arriva con il pesante carico di un passato supercivilizzato, che contrasta con la rustica semplicità dell'Architetto, l'uomo selvaggio, naturale, che non conosce né la storia né la civiltà, al quale l'Imperatore insegna il suo linguaggio, la parola razionale, portatrice di valori e di cognizioni proprie della cultura occidentale, che ripropone come uniche possibili pure in una realtà completamente diversa. Il suo magistero evoca gli splendori del mondo che ha lasciato, la Babilonia del sogno (capitale dell'impero immaginario di Arrabal fin dalla sua infanzia) dove regnano la civiltà, la filosofia e la felicità terrestri. Tornano i ricordi della vita fastosa alla corte di Assiria:

« L'EMPEREUR. — Quelle vie était la mienne! Tous les matins, mon père venait m'éveiller avec un cortège de ballerines. Toutes dansaient pour moi Ah la danse! Un jour je t'apprendrai la danse. L'Assyrie tout entière assistait à mon lever grâce à la télévision. Puis venaient les audiences »³⁵.

Il linguaggio dell'Imperatore, prigioniero di una retorica grandiloquente, rivela sempre più chiaramente la decadenza e la morte di una cultura intesa come concetto a sé stante, indipendente dalla vita. L'ironia dell'autore colpisce un mondo in cui la concezione dualistica cristiana dell'essere umano diviso in corpo e anima tende a lasciare l'uomo in balia della schiavitù della mente, di assurde speculazioni teologiche, di discipline morali arbitrarie. E man mano che l'opera procede, ci si rende conto di quanto la conoscenza intellettuale non possa che essere approssimativa.

³⁴ Nel film di Arrabal *J'irai comme un cheval fou* (1973) (tratto dalla stessa opera) questo spazio sarà il deserto, nel quale il protagonista andrà inseguendo il suo passato e la sua liberazione.

³⁵ Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, cit., p. 37.

2) *Gioco liberatorio*. — Comincia così il processo di autorivelazione dell'Imperatore che verrà portato avanti fino alle estreme conseguenze dai due personaggi, attraverso un gioco permanente di maschere con le quali essi mimano le infinite possibilità della condizione umana in un susseguirsi di metamorfosi e di variazioni. Un'immagine, un ricordo, una parola suggerita evocano situazioni, sentimenti, conflitti che scatenano una serie di improvvisazioni³⁶:

« L'EMPEREUR (*détournant la conversation*). — Tu as préparé la croix? / L'ARCHITECTE. — La voilà (*il montre les broussailles*). Tu me crucifies maintenant? / L'EMPEREUR. — Mais comment? C'est toi qu'il faut crucifier! Ce n'est pas moi? / L'ARCHITECTE. — Nous avons tiré au sort. L'as-tu oublié? / L'EMPEREUR (*en colère*). — Comment est-ce possible. Nous avons tiré au sort pour savoir qui allait racheter l'humanité? »³⁷.

Essi sono dunque molteplici, polivalenti, mutevoli: di volta in volta Maestro e Discepolo, cavallo e cavaliere, fidanzato e fidanzata, soldati nemici, filosofo e scimmia, rientrano poi immediatamente nella dimensione iniziale di maestro-schiavo che nel continuo rovesciarsi racchiude il contrappunto anarchico del gioco.

Chiusi nel cerchio della solitudine i due personaggi trovano nel gioco sempre rinnovato del 'teatro nel teatro', un modo per entrare in relazione che non è solo affidato alla parola, ma anche alla gestualità, all'uso del corpo, alla capacità inesauribile di invenzione:

« Ils miment le bruit de la chute d'une bombe. Ils meurent, victimes du bombardement. Ils tombent dans les broussailles. Bientôt surgissent l'Architecte et l'Empereur qui imitent deux singes: ils se grattent la tête. Ils contemplent l'état de désolation dans lequel tout est plongé après la chute des bombes »³⁸.

Il gioco diventa così un'azione magica che risveglia la vitalità dell'immaginazione e getta un ponte tra la fantasia e la realtà, facendosi veicolo di liberazione. « Dans un kaléidoscope de situations, tantôt tragiques, tantôt comiques, tantôt inquietantes, tantôt purement sensibles et spirituelles, ces deux personnages (evocano) un

³⁶ B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 91.

³⁷ Arrabal, *L'Architecte et...* cit., p. 23.

³⁸ Idem, cit., p. 54.

monde chargé des contradictions qui les met en conflit, qui les affronte, qui les déchire même, mais qui les rend inséparables aussi»³⁹.

Attraverso mutismi e minacce di partenza, i due si torturano senza potersi strappare l'uno all'altro:

«L'ARCHITECTE. — Je pars pour toujours! (*L'Empereur arpente la scène avec majesté*). / L'EMPEREUR. — Soit! Soyons shakespearien! Ceci me fournit l'occasion d'un monologue. (*Il sanglote. Il se mouche dans un gran mouchoir*). Ah! Enfin seul! (*Il se promène, d'un air agité*). Mais comment m'y prendre pour racheter l'humanité tout seul?»⁴⁰.

L'Imperatore ha bisogno dell'Architetto per poter recitare su un palcoscenico la propria ossessione: l'immagine di una corona in testa e di schiave nude che lo circondano placa poeticamente il suo desiderio di regnare, è orgogliosa rivalsa a uno smacco, è la realizzazione immaginaria di una soluzione per vivere l'impossibilità di vivere. Non per nulla gli eroi delle tragedie sono dei re o degli imperatori, non per nulla Arrabal paragona il proprio eroe a un imperatore. Non vi è in loro che il vago sogno di apparire qualcuno, che il dipendere senza rimedio dall'opinione altrui.

Attraverso il gioco portato avanti dai due personaggi l'autore getta derisione su tutti i valori antichi e moderni. Il suo umorismo corrosivo mette sotto accusa la società la religione la guerra la politica l'educazione. Il dialogo scorre veloce, diretto, serrato, toccando problemi fondamentali nella vita dell'uomo: l'amicizia, l'amore, il dominio, la schiavitù, l'erotismo e la sessualità, la guerra atomica e la sopravvivenza. «El autor vulnera sistemáticamente el mundo de lo prohibido, el mundo de los «tabeús», tanto en un plano herético como erótico»⁴¹. L'elemento erotico comporta delle trasgressioni che non valgono per se stesse, ma in quanto incitazioni rivoluzionarie a rompere una morale caduca, a spezzare il timore di un 'tabú', a sollevare la maschera che lo copre.

³⁹ Jorge Lavelli, *Indications sur les personnages pour un projet de mise en scène aux Etats-Unis* (in B. Gille, Arrabal, cit., p. 143).

⁴⁰ Arrabal, *L'Architecte et...*, cit., p. 41.

⁴¹ R. Doménech, *El teatro desde 1936* in AA. VV., *Historia de la literatura española - Siglo XIX y XX*, Guadiana, Madrid, 1974, p. 476.

3) *Sentimento della colpa*. — La «strana partita a scacchi tra questi due principi» — così definisce Alain Schifres il gioco dei due personaggi⁴² —, sfocia all'improvviso in uno scambio di frasi enigmatiche che rompono il rituale delle metamorfosi:

«L'ARCHITECTE. — Dis-moi, comment tu l'as tuée? / L'EMPEREUR. — Qui? / L'ARCHITECTE. — Eh bien... / L'EMPEREUR. — Mais quand? Comment? Quand t'ai-je parlé de cela? / L'ARCHITECTE. — Tu as oublié?»⁴³.

La domanda dell'Architetto porta alla luce una verità che l'Imperatore ha rimosso dalla propria coscienza, e che continua a soffocare nel silenzio della colpa e della paura. Ma ormai non può più sfuggire, il passato come un'ombra torna a impadronirsi di lui:

«L'EMPEREUR. — Écoute, tu sais, je me retire de la vie, je veux me consacrer à la seule méditation. Enchaîne-moi»⁴⁴.

La sua decisione tradisce un cambiamento profondo. Ora non è più un gioco, è la verità che l'Imperatore cerca nella solitudine della capanna, lontano dal mondo, lontano dal suo amico spirituale. Dopo essersi spogliato dei vestiti, egli si libera anche delle insegne del potere rivestendo cerimoniosamente uno spaventapasseri dei suoi abiti regali; e di fronte a questo spettro del super-io si sdoppia in due esseri, di cui l'uno si erge ad accusatore e l'altro piomba in un inesprimibile sentimento di colpa.

4) *Esplorazione*. — Ed ecco il punto culminante in cui l'azione, svoltasi fino ad allora in uno spazio aperto, attraverso una catena di giochi che servivano a rompere le maschere dell'ipocrisia sociale, a favorire una qualche liberazione mentale, una rimessa in discussione del mondo e degli individui, si sposta ora in uno spazio chiuso, all'interno della capanna dove l'Imperatore, nudo di fronte a se stesso, ritrova le fila segrete di un discorso che lo porteranno a ricongiungersi con la sua notte.

Si inizia così un monologo-dialogo nel quale le ossessioni del-

⁴² A. Schifres, in Arrabal, *Le cimetière...*, cit., p. 12.

⁴³ Arrabal, *L'Architecte et...*, cit., p. 57.

⁴⁴ Idem, p. 58.

l'Imperatore prendono vita attraverso vari personaggi che egli stesso incarna, abbandonandosi a un gioco di prestigio che diventa una vera esplosione del suo 'io':

« L'EMPEREUR. — Ah! Enchaîné! Et enfin seul! (...) Mon univers: une circonférence qui a pour rayon la longueur de la chaîne. (*Il la mesure*). Disons trois mètres. (*Il la mesure encore une fois*). Disons deux mètres et demi, à moins que ce ne soit trois mètres et demi »⁴⁵.

Ed eccolo di volta in volta farsi carmelitana e confessore, partoriente e medico, terrestre e marziano, interrompendosi in continui richiami all'Architetto, ora malinconici, ora accorati, ora irritati. Il non avere nessuno con cui comunicare, niente con cui essere in rapporto tradisce la paura di non sapersi ancorare a qualcosa di solido, la paura di perdere la propria identità di esseri fissi, determinati. Se prima l'Imperatore aveva bisogno dell'Architetto dinanzi al quale rappresentare la commedia della grandezza, ora ha bisogno della sua presenza perché si sente incapace di affrontare se stesso, la propria verità:

« L'EMPEREUR. — Oh! non, ma vie n'a pas d'importance. (...) Qu'est-ce que j'étais? Ma profession? Aucune importance. (*Honteux*). Eh bien, les derniers temps, j'avais un bon salaire, il ne faut pas croire. Comme ma femme a été contente quand on a fini par m'augmenter! Si j'avais continué j'aurais pu monter dans le ascenseur principal et j'aurais obtenu la clef des cabinets directoriaux »⁴⁶.

Secondo Bernard Gille « cette dernière promotion scatologique réduit la mégalomanie du monarque aux ambitions d'un Joseph K. écrasé par la hiérarchie bureaucratique. Grottesque, il se rêve sublime. Il est le plus convaincant de tous les hommes paniques »⁴⁷.

La confessione porta alla luce la vera dimensione dell'Imperatore, di uomo negato e prosciugato dalla società industriale, schiacciato dal sentimento di rancore e di frustrazione che nasce allorché tutti i sogni e le infinite potenzialità dell'essere umano si perdono nel vuoto del fallimento, silenziosamente inghiottite dal grigiore

⁴⁵ Idem, p. 63.

⁴⁶ Idem, p. 66.

⁴⁷ B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 93.

piatto di una quotidianità che opacizza, diluisce, smorza i desideri e la ricerca di una vita diversa.

« L'EMPEREUR. — Quand j'étais petit c'était différent. Quels rêves je faisais! (...) Empereur d'Assyrie, voilà ce que je pensais devenir: empereur comme vous »⁴⁸.

Tutto ciò che rimane è il sotterraneo interdetto delle sue ossessioni erotiche che vanno dall'incubo della moglie violentata da un altro al sogno di un'amante molto bionda, molto bella, incontrata in un parco. Il monologo-dialogo che l'Imperatore porta avanti da solo, ora che la convivenza con l'Architetto è rotta, serve a riempire il vuoto lasciato dall'altro; il personaggio si sdoppia, si moltiplica, cambia voce o costume, fuggendo da se stesso nel presente attraverso i mille rivoli di personalità diverse che diventano anche un modo per esorcizzare una folla di ossessioni.

Si alternano quindi le variazioni più fantastiche sull'esistenza di Dio giocata a 'flipper':

« L'EMPEREUR. — Savez-vous que j'ai joué l'existence de Dieu au billard électrique? Si sur trois parties, j'en gagnais une, Dieu existait. Je n'ai pas choisi la difficulté »⁴⁹.

e più avanti, quando il personaggio crede ormai di avere la prova irrefutabile della esistenza divina:

« Et il ne fallait marquer que mille points (...). Je ne pouvais plus perdre (...). J'étais fou de joie. Dieu s'était servi du plus humble des mortels pour prouver son existence »⁵⁰.

la macchina si blocca a 999 punti:

« 999. Vous vous rendez compte. Empereur? Que faut-il croire? »⁵¹.

Dietro il carattere blasfemo, dietro il sacrilego, le sue parole nascondono una profonda disperazione.

Mimando la carmelitana partoriente, l'Imperatore porta alla luce se stesso. Egli si è spogliato delle armature che costituiscono le

⁴⁸ Idem, p. 68.

⁴⁹ Idem, p. 73.

⁵⁰ Idem, p. 77.

⁵¹ Idem, p. 79.

stratificazioni dell'Io, ma la sua speranza è di non doversi spogliare completamente. La sua speranza è che lo strapparsi di dosso solo alcuni strati lo renderà presentabile. Egli non vuole affrontare una realtà che fa paura, ma la sua fuga sperduta è un girare a vuoto.

Man mano che si disfa delle sue personalità esteriori le sue sicurezze crollano, il dubbio corrode ormai la sua fiducia, comincia a misurare il vuoto della propria conoscenza; egli si sente solo di fronte a questo universo dell'Architetto che lo affascina, ma con il quale sa di non poter comunicare. Avverte all'improvviso un'acuta fantasia di abbandono. Ora è lui alle dipendenze dell'altro e ha smarrito il contatto protettivo della sua presenza; mentre si aspetta di vederlo apparire da un momento all'altro, prova nell'attesa la lenta angoscia e insieme la voluttà di chi si abbandona agli ultimi frammenti di sogno:

« Architecte, viens! Nous serons amis. Nous construirons ensemble une maison. Nous ferons s'élever des palais avec des labyrinthes, nous creuserons des piscines dans lesquelles viendront se baigner les tortues de mer, je te donnerai une automobile pour que tu puisses parcourir toutes mes pensées... (*Très triste*)⁵².

Quando scopre che l'Architetto, « démiurge sans mémoire, sans mère »⁵³, dotato di favolosi poteri di connessione con la natura, è eterno, e il suo corpo non sembra sfiorato dall'usura del tempo, l'Imperatore prende coscienza della propria inferiorità. Attraverso l'innocenza e il mistero del suo amico ha scoperto un diverso modo di entrare in contatto con la realtà e di dominarla. Si accorge che un intero mondo di sentimenti gli è precluso. La sua fede nella scienza comincia a crollare, dubita ormai della propria istruzione, della propria stessa storia. « De cet affrontement de civilisation et barbarie, de décadence de culture et force de la nature, doit pouvoir se dégager cette frustration de l'homme à être soi-même, cette impossibilité de s'accepter dans sa simple destinée d'homme qui résume la pensée d'Arrabal »⁵⁴.

5) *Giudizio*. — Se la prima parte del dramma rappresentava il

⁵² Idem, p. 91.

⁵³ B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 94.

⁵⁴ J. Lavelli, *Indications sur...*, cit., p. 145.

piano della coscienza dell'Io, la seconda parte viene a rappresentare il piano dell'inconscio personale. L'opera perde il carattere ludico: il gioco a questo punto è un « rite d'entrée » e prepara l'adattamento all'oggetto reale, 'degenerando' rapidamente in un interrogatorio quasi giudiziale, che porterà alla rivelazione dell'Imperatore, al suo denudamento totale.

Si assiste così, nel secondo atto, a un rovesciamento del rapporto di forze: ora è l'Architetto che conduce il gioco, è lui il 'maestro' e sarà lui a condurre il processo (essendo al tempo stesso giudice e Dio, poiché è anche l'Architetto Supremo, colui che segretamente tira le fila). Anzi, pur rimanendo una alterità personale esterna, egli è diventato parte dell'Imperatore e ne rappresenta l'intelligenza di fondo. Quando questa comincia a funzionare, non si può più sfuggire alla istanza di aprirsi. Dal fondo oscuro della memoria dell'Imperatore ombre fluttuanti si accalcano. Fantasmi, ricordi sfuggiti alla prigione del passato, sentimenti nati da esperienze impressionanti, e ora personificati in forme spettrali, vengono per testimoniare al suo processo: personaggi che è costretto a rappresentare egli stesso, passando dalla situazione di accusato a quella di accusatore e partecipando come ipnotizzato all'avvicinarsi progressivo della confessione. Si assiste così alle lotte di un uomo di fronte alla propria coscienza, che gli impone a poco a poco delle verità (ricostituite sul filo delle testimonianze) che i due protagonisti, ora nelle vesti di madre e figlio, fanno rivivere sulla scena, regredendo senza fine in un buio sempre più oscuro:

« L'EMPEREUR. — Maman, je veux que tu m'achètes un puits très profond, que tu me plonges dedans et que tous les jours tu viennes un instant m'apporter juste ce qu'il faut de nourriture pour ne pas mourir »⁵⁵.

Emergono così le immagini di un'infanzia tormentata, di una fissazione alla madre, che oscilla fra il desiderio struggente di ritrovarne il grembo prenatale e il desiderio altrettanto violento di ucciderla⁵⁶. L'ultima testimonianza, una lettera della madre, interrom-

⁵⁵ Arrabal, *L'Architecte et...*, cit., p. 109.

⁵⁶ Già in un'opera precedente, *Le grand ceremonial* (1963), il protagonista Casanova tenta invano di uccidere la madre dal cui amore possessivo e appassionato si sente perseguitato fin nelle pieghe più segrete della sua emotività.

pe i tentativi di ritrovare il personaggio mitico e la libertà d'improvvisazione alla quale i due protagonisti si abbandonavano nell'atto precedente. Ora, prigioniero nelle maglie di un gioco, il gioco della giustizia, stretto nella spirale di un passato che si ricongiunge al presente, l'Imperatore precipita la confessione:

« L'EMPEREUR. — Que tous les siècles m'entendent: c'est vrai, j'ai tué ma mère, moi-même, sans l'aide de personne »⁵⁷.

La scena dell'assassinio, estrema liberazione simbolica dall'aspetto « divorante » che comporta l'immagine materna, viene rivissuta attraverso i due modi tipicamente arrabaliani, la tenerezza e il grottesco:

« L'EMPEREUR. — Ensuite, j'ignore pourquoi, il m'est venu une grande envie de pleurer. (...) J'avais beau l'appeler, elle ne me répondait pas, et je me suis senti de plus en plus triste, et plus malheureux »⁵⁸.

« Le chien...enfin...il a mangé le cadavre. (...) Il a mis plusieurs jours. Tous les jours il mangeait un morceau... C'est moi qui l'introduisais dans la chambre »⁵⁹.

Nell'itinerario verso la propria indipendenza l'Imperatore ha dovuto liberarsi della figura della madre. Simbolicamente essa rappresentava l'autorità e la società. Era quindi necessario rimuoverla dalla propria storia personale, ucciderne l'identità che si sovrapponeva alla sua. Ma la sua vita di adulto è da allora ossessionata dalla colpa di aver dovuto tradire la madre, e quindi l'infanzia, e quindi una parte di sé, di averle dovute rinnegare uccidendole, per potersene liberare, per uscire dalla propria adolescenza. Tuttavia non basta analizzare il proprio passato, non basta riconoscere le colpe e le responsabilità, bisogna volere la morte di questa parte di sé.

Quando l'Imperatore chiede quale sarà il suo castigo, l'Architetto risponderà: « La mort »⁶⁰. Non v'è che una via d'uscita. Ma questa morte, fine inevitabile da un lato, acquista tutto il suo im-

⁵⁷ Arrabal, *L'Architecte et...*, cit., p. 133.

⁵⁸ Idem, p. 134.

⁵⁹ Idem, p. 135.

⁶⁰ Idem, p. 137.

menso significato attraverso l'ultimo ordine distruttore dell'Imperatore:

« Je désire que...je désire...enfin...que tu me manges...que tu me manges. Je veux que tu sois à la fois toi et moi. Tu me mangeras entièrement, Architecte, tu m'entends ? »⁶¹.

6) *Morte-Rinascita*. — La scena del macabro banchetto s'illumina lentamente. Tutta la tragicità del dramma si carica di un umorismo sorprendente (dire 'estranante') nelle battute dell'Architetto. La cerimonia, sconvolgente nel duplice aspetto sacro e profano, tende a rappresentare il sacrificio di questa parte di sé con la religiosità di una messa primitiva, tende a far rivivere l'orrore e la commozione di un antico sacrificio per lacerazione, per smembramento, che ritrova il senso profondo di una comunione religiosa con la natura: la stessa lacerazione che l'uomo prova nell'affrontare la distruzione del proprio Io, nel liberarsi di quella parte di sé alla quale si è legati come al proprio corpo. La morte e lo smembramento di questo corpo rappresentano l'uccisione e la disintegrazione del passato, delle illusioni, delle ossessioni, dei valori, di tutto quello in cui si è creduto e su cui si è costruita la propria esistenza.

Strapparsi di dosso tutto questo, rimuovere le pesanti stratificazioni del nostro Io, è un'impresa altrettanto dilaniante quanto la scena dell'Imperatore mangiato dall'Architetto, che — si è detto da più parti — eleva l'opera alla grandezza della tragedia.

L'Imperatore vuole che il suo amico immortale e puro lo divori perché egli « envisage la possibilité de survivre à l'intérieur de l'Architecte en dépouillant son corps, c'est à dire ses défauts »⁶². In effetti, ultimo esempio di trasformazione nell'opera, e il solo di questo genere, l'Architetto si tramuta progressivamente in Imperatore. Egli perde al tempo stesso i propri poteri sulla natura e sente piombare su di sé il senso della solitudine e della morte. « Ainsi naît l'homme nouveau, ni ange ni bête, à la fois semblable et autre, libéré de sa mère et de la faute par le sacrifice d'une partie de lui-même mise à mort, digérée et assimilée pour être la substance d'une vie nouvelle »⁶³.

⁶¹ Idem, p. 138.

⁶² A. Schifres, *Entretiens...*, cit., p. 103.

⁶³ F. Raymond-Mundschauf, *Arrabal*, cit., p. 71.

L'uomo che ha riscoperto quella parte di sé sepolta sotto pesanti strati di civiltà deve ricongiungersi ad essa attraverso un ennesimo rito liberatorio, ma questa volta più crudele, perché definitivamente distruttivo, un rito che si richiama al senso profondo del cannibalismo (appropriarsi delle virtù di colui che si mangia) e che si traduce in un atto di amore e di comunione. Nel labirinto dell'incubo, l'uomo sembra dunque aver trovato la via che porta alla conquista di se stessi:

« L'EMPEREUR. — Enfin seul! Cette fois c'est sur, je vais être heureux. Une nouvelle vie commence pour moi. J'oublie tout le passé »⁶⁴,

ma non può ancora aprirsi al mondo esterno, dal quale continua a sentirsi minacciato:

« Quelles orgies je me prépare! Moi tout seul, je vais être le premier, le seul. Le meilleur. Je devrai faire bien attention que personne ne me voie. Caché jour et nuit »⁶⁵.

La trasformazione, una volta attuata, rischia di tradursi in una nuova chiusura nell'esclusivismo della propria esistenza. Così mentre l'Architetto-Imperatore danza felice, pazzo di gioia, gridando:

« Et à présent, puisque personne ne m'entend... (*fou de joie*): Vive moi! Vive moi! Vive moi! et merde pour les autres! Vive moi! Vive moi! Vive moi! »⁶⁶,

un aereo cade sull'isola. Il solo sopravvissuto, l'Architetto, porta una grande valigia... Niente è finito, tutto può tornare a cominciare, come in qualsiasi altra cerimonia.

Attraverso un lungo rito, che è una ripetizione della crisi e della cerimonia di trasformazione, l'uomo nuovo è nato, identico a se stesso eppure profondamente diverso. Una parte del cammino è stata percorsa, ma la lotta che ha portato a questo nuovo equilibrio non si chiude qui: dall'interno dell'individuo essa ora deve spostarsi

⁶⁴ Arrabal, *L'Architecte et...*, cit., p. 152.

⁶⁵ Idem p., 152.

⁶⁶ Idem, p. 152.

verso l'esterno, in un continuo riproporsi, in un eterno ricominciare. Ed è questo che l'autore lascia 'aperto' come problema nel finale del dramma, che apparentemente si 'chiude' in una circolarità riconducibile, in questo caso, ad un'origine onirica dell'opera piuttosto che alla volontà di esprimere l'inanità dello sforzo umano, l'impossibilità di uscire dalla propria situazione, come è stato interpretato da una parte della critica⁶⁷.

Forse, come dice B. Gille, è « un rêve proposé au spectateur pour qu'il cherche et trouve en lui le déchirement entre sa vie réelle, médiocre, et sa vie inventée sans laquelle l'existence ne saurait être possible »⁶⁸, e perché da qui nasca in lui la volontà di avere l'intuizione di sé, di 'incontrare' la sostanza che lo definisce.

L'Imperatore è l'uomo che chiede di misurarsi con se stesso perché ha perso la propria 'identità' nel lento processo di disumanizzazione, è l'uomo che vuole ritrovare la propria 'essenza'. E questo 'viaggio essenziale' lungo la spirale del sogno lo porterà ad entrare in contatto col mondo degli istinti e a scoprire nel proprio io ansie di purezza, la ricerca di un modo di vita e di una spiritualità primitive, la nostalgia di uno stato d'innocenza dell'essere, in armonia con la natura e con se stesso. Affidandosi al delirio del sogno, che getta luce sulle false sembianze della coscienza e del mondo, l'Imperatore ha intrapreso il 'viaggio d'iniziazione' che lo porta, in primo luogo, ad evadere dal labirinto dell'esterno, dalla prigione delle leggi dell'economia capitalistica, del consumismo e dell'alienazione; la prigione di questo mondo che in secoli di progresso altro non ha saputo formare, come immagine di uomo nuovo, che la figura grottesca, ansiosa, disperatamente impotente e incolta del piccolo

⁶⁷ Nei due personaggi, reali nel loro profilo, simbolici nel loro significato, sarebbero rappresentati i due aspetti di una stessa personalità che convivono in maniera dialettica, scontrandosi, attraendosi, confrontandosi continuamente in un rituale senza principio né fine, tutt'e due condannati l'uno all'altro, uniti in uno stesso detestarsi (cfr. F. Raymond-Mundschauf, *Arrabal*, cit., p. 71; Ch. V. Aubrun, introduzione a Arrabal, *L'Architect et...*, cit., p. 13). Il significato dell'opera sarebbe quindi quello di una profonda riflessione sulla relazione conflittiva con l'altro (cfr. R. Doménech, *El teatro desde 1936...*, cit., p. 476), o di una riflessione sull'amicizia e il suo doppio, la solitudine (cfr. B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 91).

⁶⁸ B. Gille, *Arrabal*, cit., p. 97.

borghese, quale effettivamente si ritrova nel suo personaggio. Poi è sempre il sogno che lo spinge a cercare nei meandri del labirinto interiore, un cammino della 'conoscenza' che lentamente lo porti a riscoprire le proprie verità, a riconoscersi, a ritrovare i fili spezzati di un dialogo da tempo interrotto con quella parte di sé, che lo sviluppo intellettuale ha completamente soffocato e con la quale è difficile perfino comunicare, dal momento che non si condivide più lo stesso linguaggio: una parte di sé che si sente estranea tanto da concretarla in un altro essere e riproporre con questo lo stesso tipo di rapporto che si ha con l'esterno, un rapporto impostato su sentimenti contraddittorii come odio-amore, accettazione-rifiuto, sadismo-masochismo, superiorità-inferiorità, sottoposto a una continua verifica del rapporto di forze, che non fa che confermare e perpetuare il mito del potere.

L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie rappresenta dunque, nella figura dell'Imperatore, un'estensione dell'uomo di là da se stesso; significa morte per il suo essere individuale, ma rinascita in una nuova dimensione, quale era letteralmente rappresentata in alcuni antichi misteri. Dalla cruenta comunione, cioè dall'assimilazione, da parte della coscienza, degli elementi naturali e terrestri della personalità, nascerà uno spirito nuovo, l'Imperatore-Architetto fusi nella stessa essenza. La via dell'integrazione della personalità è scavata, l'abisso che separava il Logos dall'Eros è colmato. L'uomo, accettando istinti ed emozioni, ha raggiunto la liberazione della propria individualità, e può ora arrischiarsi al pericoloso viaggio verso una riva sconosciuta⁶⁹. Ma il sogno di ritrovare se stessi in un gioco crudele di distruzione e di reincarnazione finisce laddove era cominciato: tutto si ripropone, anche se niente è più come prima.

Il teatro diventa così «la proposta di un sogno problematico che rimane sospeso e senza risposta» — come afferma R. Guiducci, aggiungendo che secondo le più recenti ricerche psicoanalitiche «il testo teatrale non è un racconto «traducibile» nella rappresentazione, ma sembra essere un «sogno», una «trama onirica» che *esige* di essere «sognata», cioè «rappresentata» per avere significato»⁷⁰.

⁶⁹ Cfr. C. G. Jung, *Realtà dell'anima*, Boringhieri, Torino, 1963.

⁷⁰ R. Guiducci, *Lettera sul contesto teatrale* in AA. VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Fornichiere, Milano, 1978, p. 185.

E poiché i sogni vengono proposti dall'autore, questo di Arrabal sembrerebbe rispondere ai criteri che vengono richiesti al teatro attuale che, lungi dall'accontentare lo spettatore con sogni esorcizzanti o nostalgici, deve offrire «senza scrupoli brechtiani gli *incubi* che propone l'autore»⁷¹. E questi incubi, in quanto rivelatori della parte più misteriosa o meno accessibile di noi stessi, invece di acquietare lo spettatore lo scuoteranno provocando in lui diversificati livelli di tensione, di partecipazione e di risposta. Per Arrabal dunque, e sul filo della ricerca artodiana, il vero teatro deve essere liberatorio, dev'essere un sogno che dia all'uomo la possibilità di vedere chiaramente in se stesso, deve rimuovere il terreno del profondo e rivelare le notti del pensiero.

Il sogno rappresentato dall'opera di Arrabal è cioè un «sogno disturbante erotico-estetico»⁷², al punto che si è gridato alla pornografia e allo scandalo, a proposito delle sue opere. «Ton rêve — dice uno dei suoi personaggi — est une matière brute, c'est l'oiseau des arbres et le réverbère de la nuit»⁷³, ma esso può varcare la soglia della prigione-labirinto e trasformarsi «en la potencia liberadora capaz de transcender el mundo empírico o la represiva realidad histórica»⁷⁴ e di entrare in contatto con l'universo inconscio.

Rosaria Galeota

⁷¹ Idem, p. 187.

⁷² Idem, p. 188.

⁷³ Arrabal, *Une tortue nommée Dostoïevsky*, Théâtre VI, Bourgois, Paris, p. 154.

⁷⁴ J. Ortega, *El sentido de la obra de Fernando Arrabal*, «Estreno», voll. II, n. 1, University of Cincinnati, 1975.

UN ADATTAMENTO « MODERNO » DA « O JUDEU »

Una rilettura — per motivi didattici — del lavoro considerato notoriamente come il migliore di colui che fu il più originale e valido autore settecentesco del teatro in Portogallo, quell'António José da Silva (O Judeu) ai cui 44 anni di vita pose bruscamente fine col rogo l'Inquisizione a Lisbona nel 1739, mi ha casualmente offerto l'opportunità di un certo confronto fra il testo di quella commedia, *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, quale è stata tradizionalmente trasmessa, e un suo adattamento nel nostro secolo o, più esattamente, un adattamento della prima delle sue due Parti o Atti ¹.

Ci si intende riferire appunto al testo della commedia, tralasciando del tutto quanto è stato già detto a proposito dei « numeri » di musica che l'hanno accompagnata — come hanno accompagnate altre commedie dello stesso autore — nella sua prima rappresentazione (data con marionette nel Carnevale del 1737 nel Teatro do Bairro Alto in Lisbona); venti numeri di musica (con cinque sonetti), che autorizzano a definire anche questa commedia « opera »: problema che la critica ha ormai avviato a soddisfacente soluzione, grazie alle

¹ Questa precisazione ha una storia. Ebbi vari anni fa, non ricordo più esattamente da chi (ma suppongo da colei che col marito Felisberto Robles Monteiro diresse per quasi mezzo secolo dal 1929 la compagnia del Teatro Nacional Dona Maria II in Lisbona, Amélia Rey Colaço), una copia dattiloscritta del primo « atto » della commedia, « adaptado à scena moderna por Gustavo Sequeira ». Al momento di fare il confronto di cui sopra, scrissi a Donna Amélia, chiedendole se avesse la possibilità di farmi avere la Parte (o Atto, che si dica) Seconda di tale « adattamento ». Mi fece cortesemente avere quanto ella stessa ricevette dal figlio dell'ormai scomparso Gustavo Sequeira, José, cioè la fotocopia della Parte ... Prima. A una mia richiesta di precisazioni l'illustre amica mi riferì che José de Matos Sequeira altro non aveva rintracciato, nell'archivio di quel teatro, che questa Parte Prima.

A quanto sopra precisato appare opportuno collegare — come si farà qui più avanti — uno scritto di António Pedro (1909-1966) su una presentazione teatrale ispirata alla commedia in esame.

notizie date da chi se ne è interessato finora. Ciò è merito precipuo di uno dei più illustri compositori e musicologi del Novecento portoghese, il maestro Luís de Freitas Branco, che nella conferenza su *A Música Teatral Portuguesa* inclusa nel ben conosciuto ciclo di conferenze organizzato dal quotidiano portoghese «O Século» negli anni 1946 e 1947 su *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, e riprodotta alle pagine 94-124 del secondo dei due volumi di tali *Atti* pubblicati in Lisbona nel 1947, poté rivelare che il dottor João de Figueiredo, conservatore del palazzo ducale di Vila Viçosa, aveva scoperto in quella biblioteca «partes de canto e de orquestra, que, embora mutiladas há muitos anos», gli avrebbero permesso «a reconstituição completa da partitura»²: una partitura — scritta per «oboés, clarins, 1^{os} violinos, 2^{os} violinos, violas, violoncelos, contrabaixos e cravo acompanhador»³ — dovuta a un compositore portoghese formatosi in Italia con una permanenza di undici anni (dal 1717 al 1728), António Teixeira, nato nel 1707 e probabilmente perito nel terremoto del 1755.

È una notizia, questa, condivisa pacificamente da tutti per quanto riguarda la sostanza, e accolta con perplessità da alcuni per quanto riguarda l'epoca dell'uso di tale musica: come risulta dal Prefácio premesso dal più recente editore di «O Judeu», José Pereira Tavares, al primo dei quattro volumi della sua edizione delle *Obras completas* dell'autore, (Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1957-58) — lo si rileva dalla p. XXXI —, e dagli studi del musicologo Mário de Sampaio Ribeiro, sussiste il dubbio che tale musica sia stata data invece subito nel 1737 anziché «para as reposições feitas no Teatro do Bairro Alto (Pátio do Conde de Soure) depois de 1765», giacché «nunca se poderá deixar de ter presente que as óperas do Judeu, no tempo dele, foram todas representadas por bonifrates e custa a crer que tais cantores merecessem ser acompanhados por orquestras a valer...»⁴. Ciò che

² Art. cit., p. 114.

³ Ivi, ivi.

⁴ Gli studi del Sampaio Ribeiro sono la conferenza su *El-rei D. João, o Quinto, e a música de seu tempo*, nel volume di AA. VV., *D. João V - conferências e estudos comemorativos do 2º centenário da sua morte (1750-1950)* (Lisboa, Câmara Municipal), e l'articolo *Quebra-cabeças musical em Vila Viçosa* (in «Ocidente», agosto 1957, pp. 75-79). La citazione di qui sopra è da quest'ultimo articolo.

più importa sottolineare — come ha fatto il Freitas Branco nella conferenza ricordata — è che le «óperas» di «O Judeu» «pertencem ao período do barroco ornamental» e che furono «musicadas por artista ou artistas da época, muito naturalmente influenciados pela música estrangeira em moda», essendo, il suo teatro, «em seu conjunto, a resultante das influências do teatro espanhol, do teatro francês, do teatro popular de fantoches, e da ópera italiana, muito em voga em Portugal na época do autor, e já anteriormente»: notizie queste ultime ben note, riassunte dal Pereira Tavares nel già ricordato Prefácio, e per le quali si rimanda anche a tanti passi dei vari saggi dell'autore del presente articolo sulla presenza italiana in Portogallo nel Settecento.

E per chiudere questa parentesi musicale vale forse la pena di ricordare che la «opera» *As guerras do Alecrim e da Mangerona*⁵ «de António José da Silva (= O Judeu =) e de António Teixeira» fu ridata al Teatro São Carlos di Lisbona nella stagione invernale 1971-1972 e presentata alla cronaca con questa curiosa notizia: «O maestro Filipe de Sousa descobriu-a há poucos anos e depois de intensos trabalhos de decifração do manuscrito e da adaptação orquestral, restituiu-a ao espectáculo», con «encenação de Tomás Ribas e com cenários e figurinos de Artur Casais»⁶.

È noto che all'edizione (anonima, a cura di António Isidoro da Fonseca) dell'anno stesso della prima rappresentazione della commedia, il 1737, altre due seguirono nel Settecento, una del 1744, nel secondo dei due tomi del *Teatro Cómico Português* a cura del notissimo autore di teatro portoghese e «adattatore al gusto portoghese» di teatro straniero (l'italiano in primo luogo) Francisco Luís Ameno (Lucas Alvim) — edizione ripetuta negli anni 1747, 1753, 1759-60, 1788-1790 —, e una del 1770; così come ne uscì una sola nell'Ottocento, quella in quattro parti «acomodadas à cena moderna» dai due «adequadores» — come essi stessi si chiamano nella *Introdução* — João de Mendonça e Júlio Rocha (Lisboa, Imprensa Minerva, 1888), la quale era stata preceduta da un'edizione brasiliana (di Rio de Janeiro) del 1847. Nel Novecento ecco l'edizione

⁵ «O Judeu» la definì «opera joco-séria».

⁶ Dalle «Notícias de Portugal» del 19-2-1972, p. 13.

lisbonese di Mendes dos Remédios del 1905, seguita nel 1911 da quella di João Ribeiro (Rio de Janeiro - Paris) nel terzo dei quattro tomi — in due volumi — del *Teatro de António José (O Judeu)*.

Due anni prima della più recente edizione della commedia, quella già ricordata dal Pereira Tavares nel terzo dei quattro volumi delle *Obras completas* dell'autore, l'aveva pubblicata uno degli animatori a Porto del «Círculo de Cultura Teatral» a cui si dovette il «Teatro Experimental do Porto», del quale aveva assunto la direzione nel 1953 dopo di aver dato la propria collaborazione sostanziale in Lisbona al teatro sperimentale dello «Estúdio do Salitre» (notoriamente ideato e organizzato dall'italiano Gino Saviotti dal 1946 al 1950) prima e a quello dei «Companheiros do Pátio das Comédias» dopo (dal 1948): il pittore scrittore poeta António Pedro. António Pedro, a cui si deve — si sa — deciso intervento nella formazione in Portogallo di una coscienza moderna del teatro e delle sue odierne finalità, ripubblicando la commedia di «O Judeu» nella collana del «Repertório do Teatro Experimental do Porto» «na sua versão integral, actualizando a ortografia, segundo a última edição que dele fez o Professor Mendes dos Remédios, esgotadíssima há muito», si attribuisce giustamente il merito di avere riportato in scena la commedia dal lontano anno del Settecento della prima rappresentazione, con l'aggiunta che, per darle «o estilo da farsa... mais acertado com os nossos olhos e ouvidos contemporâneos, cortaram-se as árias e as partes cantadas daquilo a que António José chamava ópera e veio depois a chamar-se *vaudeville*, além daquilo que poderia fazer retardar a acção sem lhe acrescentar coisa nenhuma»⁷. E nel rammarico della mancanza di edizioni moderne del teatro di «O Judeu» — che ad apertura della premessa alla commedia definisce «primo carnal de Goldoni e de Molière» — e di sue rappresentazioni, scrive: «Nem os seus livros andam pelas livrarias, nem as suas peças pelos palcos e, o que é mais espantoso, não foi o seu texto engraçadíssimo que disseram os actores do 'Nacional' quando lhe ergueram timidamente umas cenas no Teatro do Estado (em *matinée*, é claro!), mas o duma adaptação que nada justificava e nada deveria fazer aceitar. Porquê?»⁸.

⁷ Ed. cit., (1957) p. 12.

⁸ Ivi, p. 9.

È la domanda che ha contribuito a farmi esaminare l'adattamento di cui al presente articolo⁹.

Una ripresentazione degli «Interlocutori» della commedia ne faciliterà la comprensione: *D. Gilvaz*; *D. Fuas*; *D. Tibúrcio*, *D. Lancerote*, *velho*; *D. Clóris*, *D. Nise*, *sobrinhas* de *D. Lancerote*; *Sevadilha*, *graciosa*, *criada*; *Semicúpio*, *gracioso*, *criado* de *D. Gilvaz*.

Il vecchio Lancerote, si sa, vede di buon occhio la corte che il nipote Tibúrcio, uno zoticone ridicolo, fa alle cugine, che sono invece oggetto delle graditissime amoroze attenzioni dei due damerini Gilvaz e Fuas. L'adattatore in questione mantiene inalterati i nomi dei personaggi, tranne quello di Gilvaz che, ondeggiando fra Gilvaz e Gil nelle edizioni della commedia, è sempre Gil nell'adattamento.

È mutato il luogo di apertura dell'Atto: una «rua ou praça com casario» invece che un «prado, com casaria no fim». E già all'inizio di questa prima scena appare evidente l'intenzione di attenuare l'atmosfera baroccheggiante dell'originale, nelle parlate dei personaggi che si presentano per primi, da *D. Gil* al «gracioso» *Semicúpio*, dalle quali parlate è di solito soppresso quanto va al di là del modo comune di esprimersi o di rappresentare le cose (mentre sono mantenute integre le parlate di *D. Clóris*, evidentemente perché di comprensione immediata da parte del pubblico). E non ci si indugia a documentarlo oltre che con un esempio, a caso, scelto del resto per personaggi maschili che appaiono di solito essere i più complicati nel modo di parlare¹⁰.

⁹ Una premessa a tale esame: esso è fatto tenendo presente la copia dattiloscritta, di 72 cartelle, anziché la fotocopia dell'originale in deposito all'Archivio del Teatro Nacional Dona Maria di Lisbona, di 76 cartelle numerate in modo irregolare e inesatto: copia dattiloscritta e fotocopia di cui alla nota n. 1. E si lascia naturalmente ai cultori di musica l'eventuale esame dell'accompagnamento musicale dell'adattamento in oggetto, che si conserva nell'Archivio ora menzionato.

¹⁰ Ecco, all'inizio della scena: di una lunga parlata di *D. Gil* è soppressa la maggior parte, palesemente quella meno accettabile di primo acchito da parte del pubblico: «Galhardo impossível, em cujas nubladas esferas ardem ocultos dous sóis e se abrasa patente um coração, permiti que esta vez seja fineza a desobediência; porque seria agravo de vossos reflexos negar-lhe o inteiro culto na visualidade desse esplendor»; ne resta: «porque assim, formosa ninfa, ou hei-de ver-vos ou seguir-vos, por que conheça, já que não o sol desse oriente, ao menos o oriente desse sol».

Una seconda modalità di mutamento rilevabile pure già all'inizio — e più notevole della prima — è la riduzione frequente dell'insieme dell'esposizione, come, quasi subito, le parlate che portano all'offerta del mazzo di maggiorana di D. Nise a D. Fuas: il complesso del testo originale, costituito da tre parlate di D. Gil, tre di D. Fuas, una dei due insieme, due di D. Clóris, due di D. Nise e una di Sevilha, è ridotto a due parlate di D. Gil, due di D. Fuas, una di D. Clóris e una di D. Nise, tutte brevissime. Sono però mantenute tutte le espressioni amorose fra i quattro personaggi, al momento dell'offerta dei mazzi di maggiorana e di rosmarino, riducendosi solo, in questo momento, i commenti buffi, e le non meno buffe richieste di pegni d'amore a Sevilha, da parte di Semicúpio. E quando anziché di abbreviazioni o di modifiche si tratta di soppressioni di passaggi dell'originale, spesso esse rivelano una certa frettolosità e superficialità¹¹: soppressioni a loro volta comunque di tanto in tanto compensate da aggiunte.

Una terza modalità è il frequente infittirsi dei personaggi in scena e dei loro interventi, con particolare presenza — almeno nella prima parte dell'azione — del «gracioso» Semicúpio, che peraltro molto contribuisce alla semplificazione del testo per quanto ne riguarda la lunghezza¹².

Ciò che si è rilevato facilita una maggiore rapidità dell'azione, accelerazione alla quale contribuiscono didascalie introdotte dal Sequeira, come quella che mostra D. Gil — nel momento della sua dichiarazione d'amore a D. Clóris — «perseguido-a e tentando verhe a cara» (le donne sono a viso coperto). Ed è un'accelerazione causa e conseguenza allo stesso tempo di una semplificazione degli stati d'animo non solo dei pretendenti alla mano delle dame ma anche di queste, risultando il tutto anche dall'abbreviazione dei lunghi

¹¹ Lo si deduce per esempio dalla soppressione di una domanda psicologicamente importante di D. Clóris a se stessa, pure all'inizio: «Que será de mim, se este homem me seguir?»

¹² Eccone un esempio, sempre all'inizio dell'azione, quando Semicúpio dice: «Tem mão, sargeta encantadora, que com embiocadas denguices, feita papão das almas, encobres olho e meio, para matares gente de meio olho! Escusados são esses esconderelos, pois pela unha desse melindre conheço o leão dessa cara.»; il che si riduce a: «Tem mão, encantadora sargeta, não te faças papão das almas».

colloqui — del testo — fra i quattro (anzi fra i sei, «gracioso» e «graciosa» compresi) e dei commenti dei due cavalieri quando restano soli. È una semplificazione anche di stati d'animo che già in questa prima scena muta in modo notevole il processo dell'azione, insieme alle frequenti totali soppressioni, come quella della lunga spassosissima baroccheggiante informazione che Semicúpio dà ai due cavalieri sul padre delle dame, così come incide sull'azione — parallelamente — la soppressione delle altrettanto buffe notizie che la vecchia Fagundes dà sulle due dame a D. Fuas¹³, anche se capita di leggere in qualche parte proprio di quest'ultimo importante colloquio maggiori precisazioni¹⁴ o anche aggiunte¹⁵.

Nella seconda scena si verifica un crescendo di cambi, nel procedere dell'azione, cosicché risulta chiaro che i mutamenti sono maggiori che quelli della prima scena, così come saranno di nuovo maggiori quelli della terza, e più notevoli ancora quelli della quarta e ultima. La dizione originale «Câmara» è ampliata in «Sala ou câmara».

Le tre donne presenti in scena come nell'originale — le due dame e Sevilha — accentuano i commenti sul pericolo che il padre di esse dame venga a sapere della corte a cui sono soggette da parte dei due cavalieri, e sulla facilità con cui gli uomini (tutti, dai cavalieri ai «graciosos» tipo Semicúpio) si innamorano; di contro, la vecchia serva fedele Fagundes non perde tempo a deplorare la temerità dei due cavalieri e, più ancora, a esprimere rimbrotti su quella

¹³ È fra l'altro soppresso quanto dice Fagundes in questa parlata: «Uma delas tem os olhos verdes, cor de pimentão que não está maduro, e a outra olhos pardos, como raiz de oliveira; uma tem cova na barba, e a outra barba na cova; uma tem a espinhela caída, e a outra um leicengo num braço».

¹⁴ Sono le maggiori precisazioni su D. Nise, sia di D. Fuas (p. es.: «Aquele loira de mãos esguias?») sia di Fagundes («É uma virtude de menina.»), non senza i soliti furbi giochi di parole, come, in questo caso, da parte di D. Fuas: «Fie-se de mim que terá o prémio igual ao meu desejo. E olhe que o desejo é muito grande».

¹⁵ A Fagundes D. Fuas dà subito un «saquinho de moedas, como pequeno adiantamento»; il che permette a Fagundes di assicurare il cavaliere che D. Nise sarà di lui «como estas moedas são minhas», con la conseguente conclusione di D. Fuas: «serei o mais feliz dos mortais» e di Fagundes: «E eu hei de chupar o mel da Mangerona e do Alecrim».

che le appare biasimevole condotta delle due dame, il che essa fa anche con espressioni molto più forti che quelle del testo¹⁶. Prosegue intanto l'attenuazione della parodia baroccheggiante del testo, che si esprime, oltre che con le consuete soppressioni¹⁷, con interventi o sostituzioni alle volte riuscite¹⁸: avviene a questo punto la finora più notevole eliminazione del testo originale, cioè del sonetto « Primas, que na guitarra da constância », del successivo battibecco fra il vecchio Lancerote e il nipote Tibúrcio (essendo, questi, poeta..., lo zio teme che ha da essere povero, al che quello zoticone obietta: « eu sou um rico poeta »), nonché di interventi delle cugine, che rimandano il giudizio sulla domestica Sevadilha agli ... angeli. E l'accentuarsi della riduzione dello svolgimento prosegue fino a uno dei momenti più interessanti della commedia: il finto malessere di Semicúpio, che invece è di molto ampliato (D. Clóris giunge al riguardo ad avanzare l'ipotesi che si tratti, per il servo che si dibatte a terra, di « alguma cólica »), ancora una volta evidentemente per maggiore sollazzo del pubblico. Riprendono poi i tagli, riguardando, quello più notevole di tutta la scena, la lunga chiacchierata fra Sevadilha e Semicúpio, con la sorpresa di lei che lui la voglia sposare, e con tutto il gioco di *qui pro quo* — se lei gli corrisponde o non gli corrisponde — innestato sul « malmequer », finché si verifica una ripetizione integrale del testo fino a comprendere la « aria » « Oráculo de amor », i cui due ultimi versi, « Vou-me agora a regalar / Levar boa vida, comer e beber » nell'adattamento sono bissati (e sono del resto mantenute anche le due « arie » successive della scena). Dopo

¹⁶ Delle dame Fagundes dice senz'altro a un certo punto: « Que grande pouca vergonha andar a oferecer raminhos a desconhecidos »; e della giovane domestica Sevadilha: « Esta sacripanta enjoada » (a proposito della quale poco dopo si esprime con parole, « Dali nunca vem bom vento », che a un pubblico portoghese suonano certamente come l'inizio allusivo a un detto ben familiare: « Da Espanha nem bom vento nem bom casamento »).

¹⁷ È fra l'altro soppressa, al riguardo, la prima parte di una parlata di Tibúrcio: « por cujos [' amado meu tio '] humanos aquedutos circula em nacarados licores o sangue de meu progenitor! »

¹⁸ Valga a mo' di esempio al riguardo la sostituzione di un sostantivo, sulla bocca di Tibúrcio, che ne rende più realistica la relatività di ... pensieri profondi. Dice Tibúrcio nel testo: « em abrindo a boca, me chovem os conceitos [la sottolineatura è mia] aos borbotões »; e dice nell'adattamento: « em abrindo a boca, chovem-me as palavras [la sottolineatura è mia] aos borbotões ».

tale « aria riprende la riduzione, che riguarda il messaggio d'amore che D. Gil manda a D. Clóris attraverso Semicúpio, riduzione riguardante soprattutto le consuete buffe notizie del « gracioso », stavolta a proposito delle ricchezze del suo padrone: una sorta di compenso è data dall'apparizione in scena delle due dame, di Tibúrcio e di Fagundes, tutti attirati dal litigio sorto fra Lancerote e Sevadilha a causa della scomparsa del cappotto del vecchio; cosicché il duetto finale della scena, fra Lancerote e Sevadilha, diventa un canto animato e frenetico di « tutti ».

La terza scena invece che in una « praça » è posta in una « rua ou praça com casario e arvoredos »: la « janela » invece che « no fim » è situata « a um dos lados » ed è « de adufas praticável ». Sono ridotte al minimo le parlate di Semicúpio a D. Gil, fino alla scomparsa del tema del cappotto che nell'originale è di nuovo in argomento: a mo' di minimo compenso si inseriscono « boutades » del servo, intese evidentemente a sollazzare di più il pubblico, spesso con giochi di parole che confermano la furberia del « gracioso »¹⁹. Ma a questo punto si ha un mutamento specifico dell'azione, con inserimento di un fatto non esistente nell'originale. Nel testo di « O Judeu » a un certo punto del colloquio fra D. Gil e Semicúpio compare D. Fuas mascherato, che dice a se stesso di essere sicuro, a fiuto, che la finestra in vista è quella di D. Nise; intanto si affaccia alla finestra Fagundes, che gli domanda il segno di riconoscimento, riconoscimento che consiste in un minuetto cantato da D. Fuas: D. Gil e Semicúpio che si sono nascosti commentano il tutto dopo di che, riconoscendosi tutti i personaggi presenti, Fagundes si oppone all'assalto che i tre uomini tentano alla finestra, gettando giù la scala e Semicúpio che ha tentato di salirvi. Nell'adattamento Fagundes entra invece in scena direttamente, chiedendo a Semicúpio di introdurre in casa di Lancerote una cassa (per mettervi dentro D. Fuas), dopo che D. Gil d'accordo col proprio servo ha lasciato la vecchia sola con la sopraggiunta serva di D. Nise, Sevadilha: particolarmente spassoso è il colloquio tra Fagundes e Semicúpio, mentre nella cassa destinata a D. Fuas (per arrivare alla « sua » D.

¹⁹ Un esempio, con un gioco di parole: « Se não servisse tão bem, estaria mais bem servido ».

Nise) s'introduce D. Gil. E riprende l'azione del testo originale al rientro in scena di D. Fuas, con tutto lo scompiglio che avviene alla finestra: a Semicúpio, che si allontana dopo di esserne stato scaraventato giù, l'adattatore ha tolto anche la magra soddisfazione di potersi portare a casa la scala con la quale è stato buttato a terra...

Il « Gabinete » della quarta scena è divenuto « Sala ou câmara ». L'azione è di molto mutata, soprattutto a causa di una precisa innovazione iniziale. Nell'originale D. Fuas, condotto per mano dalla domestica Fagundes (è presente in scena mascherato anche D. Gil), dopo di aver avuta da lei l'assicurazione che ha portato il di lui messaggio d'amore a D. Nise, si scontra con D. Gil: compare D. Nise, che D. Fuas convince a fatica della sincerità del suo amore; una « aria » cantata dalla donna pone fine al battibecco fra i due innamorati, che se ne vanno. Analoga scena avviene tra D. Gil e D. Clóris (alla quale la vecchia Fagundes ha portato il messaggio d'amore del suo spasimante), dove le proteste amorose del cavaliere si manifestano con la recita del sonetto più barocco e col canto della più barocca « aria ». E l'azione si vivifica con lo spavento di tutti (ritrovatisi in scena) perché si è svegliato il vecchio, e gli innamorati non possono più fuggire per la mancanza della scala alla finestra: la soluzione si ha grazie alla furberia di Semicúpio, che gridando « fogo, fogo! » trasforma gli intrusi in salvatori, con tanto di riconoscenza da parte del vecchio.

Nell'adattamento l'innovazione iniziale occupa ben undici cartelle (45-55). È di turno il cugino zoticone Tibúrcio, che chiede goffamente consiglio a Sevilha quale scegliere per moglie fra le due cugine: il colloquio fra i due, della ... elevatezza di sentimenti e ... profondità di pensieri che è facile immaginare ²⁰, nel quale il suggerimento di Sevilha è che Tibúrcio non sposi nessuna delle due, si mette su un piano facile da prevedere, cioè della richiesta di quel campagnolo di sposare la serva che ha davanti — richiesta bene accettata attraverso le finte resistenze —, e del tentativo di ab-

²⁰ Alla domanda iniziale di Tibúrcio, che, essendo belle tutte e due le cugine, vorrebbe sapere quali sono « as manhas de cada uma », Sevilha risponde: « Lá com respeito a manhas são ambas muito boas. A senhora D. Cloris sabe fazer ovos moles muito bem e a senhora D. Nize quando não está de levante tem muito assento. Isto é o que se me oferece à primeira vista ».

bracciarla. Ma arriva Semicúpio sul più bello a romper loro le uova nel paniere, ricomparendo poi in scena il vecchio Lancerote, che si siede e fa sedere il nipote sulla valigia nella quale si è introdotto D. Gil, e durante il lungo discorso che lo zio fa sull'abbondanza della dote delle figlie si sposta continuamente la valigia sulla quale stanno seduti, sino a farli cadere; al pandemonio che ne consegue accorrono dame e domestico, mentre l'affannosa richiesta del vecchio, che si apra la valigia, incute spavento a tutti per i rispettivi ovvii motivi: finché la salvezza viene dalla fuga di zio e nipote in preda al terrore.

A questo punto riprende la dizione originale del testo, con la sopra ricordata interrogazione di D. Fuas a Fagundes, se ha trasmesso il suo messaggio d'amore a D. Nise. E riprende il metodo della riduzione del complesso, con soppressione anche di « arie » (quella « Viste, ó Clori, a flor gigante » cantata da D. Gil), sempre nella semplificazione anche formale del testo, soprattutto dopo che è stato invece mantenuto intatto l'esilarante sonetto detto da D. Gilvaz, « Tanto te quero, ó Clori, tanto, tanto ». C'è peraltro un nuovo, minore, inserimento, conseguenza di quello con cui si è aperta la scena: un lungo incontro-scontro fra zio e nipote, a chi abbia il coraggio di aprire la valigia, incontro-scontro che vede ancor più ... eroico del nipote lo zio, che però per poco non sviene quando un soffio (è di D. Gil all'aprirsi della valigia) spegne la candela, unica illuminazione della sala. Dopo di che è abbreviata di molto tutta la lunga scena riguardante il finto incendio, mantenendosene le parti più sollazzevoli per il pubblico, e la chiusa cantata da tutti.

Nessuna data indica António Pedro a proposito della rappresentazione di « umas cenas » ispirate alla commedia di « O Judeu », nel Teatro Nazionale di Lisbona; nessuna data risulta all'autore di questa nota a proposito della rappresentazione dell'adattamento della commedia stessa qui esaminato ²¹: da quanto dice António Pedro e da sostanza e modalità dell'adattamento in oggetto appare però del tutto presumibile che appunto a questo adattamento si riferi-

²¹ *Guerras do Alecrim e da Mangerona* ha avuto una nuova rappresentazione in Lisbona, nel Teatro São Carlos, nella stagione invernale 1978-79.

sca la sua deplorazione. Ma c'è anche ragionevolmente da supporre che Gustavo de Matos Pequeira, la cui pluridecennale intelligente attenzione alle cose di teatro è tutt'altro che dimenticata in Portogallo pur dopo la sua ormai non troppo recente scomparsa, nel metter le mani nel capolavoro di « O Judeu » abbia obbedito più a un'esigenza di circostanza che a un'intenzione di intervento personale, presentando comunque al pubblico di quel momento uno spettacolo che, se passibile magari di essere giudicato di avanguardia alla luce dei criteri dei primi decenni del secolo, è giusto additare come modello di rispettoso atto di omaggio al testo originale se lo si voglia vedere alla luce dei disinvolti criteri di « ri-creazione » dei classici fra i classici, da parte di registi-autori-attori che vanno oggi per la maggiore.

Giuseppe Carlo Rossi

CONSIDERAZIONI SULLO SVILUPPO VOCALICO ROMANZO

Tra i fenomeni di sviluppo che portarono il Latino ad evolversi nelle odierne lingue romanze ve n'è uno che riveste particolare importanza e che ha fatto discutere molto gli studiosi sulle sue cause e le sue linee di sviluppo: il cambiamento di sistema vocalico. Non sappiamo ancora — a tutt'oggi — se si debba parlare di un fenomeno di evoluzione dovuto a fattori esterni alla lingua latina¹, oppure se la caduta del sistema vocalico quantitativo sia dovuto a ragioni interne.

Per quello che si cercherà di esporre in queste righe non interessa appurare — né si potrebbe — la natura di questi fattori, anche se riteniamo che le cause di questi grandi cambiamenti debbano essere state molteplici e di varia natura.

Se si pensa alla vastità dell'area in cui il latino fu portato e a tutte le realtà linguistiche con cui dovette venire a contatto — e con cui dovette necessariamente convivere per periodi più o meno lunghi a seconda dei rapporti politici e culturali che aveva con tali realtà linguistiche — si deve convenire che le condizioni di sviluppo di questa lingua dovettero cambiare completamente rispetto a quando essa era semplicemente il veicolo di comunicazione di una ristretta comunità di parlanti.

Certo è che il sempre maggior rilievo acquisito dall'accento espiratorio produsse effetti di redistribuzione quantitativa e qualitativa su tutte le sillabe, toniche ed atone; perciò se prima la posizione dell'accento era condizionata dalla natura quantitativa delle sillabe², in seguito al maggior peso acquistato dall'accento espi-

¹ Quando S. Agostino dice che: « *Afrae aures de correptione vocalium vel productione non iudicant* » (En. in Psalm. 138, 20), si potrebbe pensare che in provincia il latino — portato da soldati o coloni necessariamente non tutti romani o latini — non rispettasse le regole di buona pronuncia vocalica, tanto che gli africani non distinguevano più la lunghezza delle vocali.

² Come si sa, l'accento del latino classico poteva cadere sulla penultima o sulla terzultima sillaba:

torio, fu la quantità delle sillabe a venir condizionata dalla posizione dell'accento rispetto ad esse.

Inoltre il venir meno della funzione 'quantità originaria' come tratto fonemico distintivo produsse un nuovo modo di sentire le quantità vocaliche in rapporto alla struttura della sillaba³. In realtà la regola dell'accento melodico, imposta in epoca classica al latino letterario, probabilmente non era mai penetrata nel latino parlato, tant'è vero che abbiamo testimonianze molto antiche dell'azione dell'accento dinamico sulla pronuncia del latino parlato.

Anche sorvolando sugli effetti prodotti da questa azione sulle consonanti finali (si pensi alle iscrizioni di Pompei) non si potrà tacere sul fenomeno della sincope delle vocali intertoniche. Augusto — a detta di Quintiliano — considerava una pedanteria dire CALĪDUM invece di CĀLDUM⁴.

Diversamente dalla spiegazione tradizionale, e cioè che la sincope delle intertoniche sia una diretta conseguenza del rafforzamento dell'accento espiratorio, F. Schürr ritiene che la sincope delle intertoniche sia l'effetto dell'azione combinata dell'accento espiratorio — in realtà mai scomparso nel latino parlato fin dai tempi arcaici — e dell'accento melodico imposto in epoca classica⁵. L'osservazione di Schürr non esclude comunque che l'accento espiratorio sia stato una componente importante nell'evoluzione del sistema vocalico latino.

a) cadeva sulla penultima quando questa conteneva una vocale lunga per sua natura, oppure quando questa sillaba era chiusa;

b) cadeva invece sulla terzultima quando la penultima era rappresentata da una sillaba breve (e cioè aperta con vocale breve);

Esempi: a) RO-MĀ-NUS I-NĒP-TUS CU-CŪR-RI
 b) PÓ-PŪ-LUS CĀ-LĪ-DUS ĪN-TĒ-GRUM

Cfr.: P. Tekavčić, *Grammatica storica dell'Italiano*, I, *Fonematica*, 2a ediz., Bologna 1974, p. 299.

³ Il grammatico africano Pompeo (V sec.) dice: «*Plerumque male pronuntiamus et facimus vitium, ut brevis syllaba longo tractu sonet aut iterum longa brevior sono*». Cfr.: P. Tekavčić, op. cit., p. 20; cfr. anche: H. Weinreich, *Phonologische Studien zur romanischen Sprachgeschichte*, Münster, Aschendorff 1958, p. 18.

⁴ Cfr.: C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna 1969, p. 242

⁵ Cfr.: P. Tekavčić, op. cit., p. 101.

Un'altra conseguenza importante dell'aumentata forza dell'accento espiratorio⁶ si ebbe nel vocalismo atono⁷.

La scomparsa del sistema quantitativo come tratto distintivo dal punto di vista fonemico ovviamente non deve essere inteso come scomparsa delle quantità vocaliche, ma nel senso che queste persero la funzione fonematica originaria in quanto venivano determinate dalla posizione delle sillabe rispetto all'accento per le atone, e dalla struttura della sillaba per le toniche.

In altre parole, mentre le vocali atone divenivano tutte brevi (indipendentemente dalla loro lunghezza originaria), quelle in sillaba tonica venivano sentite lunghe se in fine di sillaba (cioè in sillaba aperta), mentre erano considerate brevi se in posizione (cioè in sillaba chiusa) perdendo così l'eventuale lunghezza originaria⁸.

A questo punto è importante osservare che la funzione di tratto distintivo tra le vocali, man mano che andavano scemando le opposizioni quantitative, veniva assunta da un'altra qualità delle vocali: l'apertura. Tale caratteristica — maggiore per quelle brevi, minore per quelle lunghe — si era venuta associando alle quantità probabilmente per bilanciare il volume espiratorio alla diversa tenuta delle vocali⁹, ma senza arrivare a produrre opposizione fonologica

⁶ Il grammatico Pompeo — già citato più sopra — dice: «*Ille syllaba plus sonat in toto verbo, quae accentum habet. Ergo illa syllaba quae accentum habet plus sonat, quasi ipsa habeat maiorem potestatem*». Cfr.: C. Tagliavini, op. cit., p. 240.

⁷ Vedi avanti a p. 10.

⁸ Vedi nota 3 per ciò che dice il grammatico Pompeo a proposito delle nuove quantità acquistate dalle vocali toniche. Un altro grammatico contemporaneo di Pompeo (V secolo) — Consenzio — dice più esplicitamente: «*quidam dicunt 'piper' producta priore syllaba cum sit brevis...*»; cfr.: P. Tekavčić, op. cit., p. 20 e segg.; H. Weinreich, op. cit., p. 24; C. Tagliavini, op. cit., p. 240, nota 52.

⁹ Alcuni studiosi ritengono che la diversa apertura delle vocali in rapporto alla quantità sia da attribuire ad un effetto di sostrato italo-oscio: gli Osci e gli Umbri non conoscevano l'opposizione basata sulle quantità e l'avrebbero sostituita con una opposizione basata sull'apertura. D. Silvestri, *La Teoria del Sostrato*, II, Napoli, 1979, p. 231 riporta l'opinione di G. Devoto (*Contributo alla teoria del sostrato osco-umbro*, in «*Revue de linguistique romane*», 9, p. 244): «*non si può fare a meno di constatare la penetrazione nella lingua di Roma di un procedimento di assimilazione progressiva che, nel caso di *nd* le era nettamente straniero; allo stesso modo che straniera le era la differenziazione qualitativa delle*

e soprattutto senza arrivare ad essere tratto distintivo dal punto di vista fonemico: funzione, questa, riconosciuta alla quantità originaria delle vocali¹⁰.

Naturalmente questo processo di trasformazione non si ebbe in modo analogo in tutte le province dell'Impero. Nelle province più isolate, ed in quelle in cui la latinizzazione era stata più contrastata da vari fattori, le innovazioni stentavano a giungere, mentre le regioni più intensamente latinizzate o più vicine al centro dell'Impero o comunque più importanti dal punto di vista economico, politico e culturale partecipavano con maggiore vivacità allo sviluppo della lingua.

Se volessimo farci un quadro della situazione al momento in cui cominciò a venir meno l'unità politica, ci troveremmo di fronte ad un panorama già variegato di tendenze diverse¹¹.

vocali». Cfr.: P. Tekavčić, op. cit., p. 17; cfr. anche: H. Lausberg, *Linguistica Romanza*, I, *Fonetica*, Milano 1971, p. 201.

¹⁰ In questa sede è interessante citare un'ipotesi del Lausberg riguardo alle cause che portarono all'abbandono del criterio di quantità nel sistema vocalico. Il Lausberg, parlando dei dittonghi latini AE, OE, EI ed AU, dice che nella tendenza generale del latino ad abbandonare i dittonghi discendenti, per monotongazione di AE si ebbe una Ē (aperta): es.: QUAERIT > chjēde (it.), > qujere (sp.), suono questo non conforme al sistema vocalico del latino. La forma sporadica Ē (chiusa) per AE: es.: SAETA > sēta (it.), soie (fr.), sembra rappresentare un tentativo di parificazione qualitativa del nuovo suono rispetto alle norme vocaliche generali. Ma generalmente si conservò la qualità aperta della nuova Ē lunga (CĒLUM) che si fuse con la Ē (breve ed aperta) del sistema vocalico tradizionale (DĒCEM), in una unità fonologica costituente opposizione alla E lunga e chiusa del sistema stesso. Il principio della quantità ne risultò infranto (cfr. la grafia AEDO per EDO = mangio). Ciò sembra aver dato impulso alla crisi delle quantità almeno nel settore palatale del sistema vocalico. Nel settore velare, invece, non si ebbe nel latino volgare una parallela monotongazione di AU in O. Si spiega così come la crisi delle quantità si sia verificata prima nel settore palatale e su aree più vaste che non per quello velare. Cfr.: A. G. Haudricourt - A. G. Juillard, *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français*, Paris 1949; H. Lausberg: op. cit., I, p. 249. La monotongazione AU > Ō è un fenomeno romanzo e non latino. Nei pochi casi di monotongazione in epoca volgare, al posto di AU si ebbe Ō (CAUDA > CŌDA). EI si era fuso in Ī già in epoca antica. Cfr. anche: H. Weinreich, op. cit., p. 18.

¹¹ San Girolamo (in *Gal* 2, 3) attesta per il IV secolo, oltre ad una rapida modificazione della lingua, anche un'articolazione geo-linguistica della Romania: « cum...latinitas et regionibus quotidie mutetur et tempore ».

Mentre — come abbiamo visto¹² — S. Agostino constatava nel V secolo l'incapacità dei romani d'Africa di cogliere la differenza tra vocali brevi e lunghe — e vedremo tra poco come questa incapacità a distinguere in ogni senso (quantitativo e qualitativo) i due tipi di vocali si rifletterà nelle parlate romanze succedanee — a Roma già ai tempi di Cicerone, alcuni tendevano a pronunciare le vocali secondo uno schema ridotto che sarebbe poi diventato quello delle parlate romanze più evolute¹³.

Le regioni che più si attardavano con gli antichi schemi, con timidi cenni di evoluzione, dovevano essere l'Africa, la Sardegna, una piccola area dell'Italia meridionale e — forse in parte — la regione atlantica della Spagna.

Indizi del carattere conservativo del latino d'Africa sono testimoniati dai relitti latini in alcuni dialetti arabi e nel berbero. Vi si nota la conservazione delle Ī, Ū del latino classico¹⁴ mentre — come abbiamo visto — queste tendevano già in epoca classica a fondersi con Ē, Ō nelle regioni centrali dell'Impero¹⁵.

Non siamo in grado di spiegare le ragioni di questo tratto particolarmente conservativo del Latino d'Africa, soprattutto considerando che almeno le regioni più vicine alla penisola italiana, e comunque l'area di Cartagine, dovevano essere profondamente romanizzate, a giudicare dal numero di iscrizioni ritrovate e dalla intensa vita culturale che vi si svolgeva¹⁶.

Per quanto riguarda invece la Sardegna ed una zona dell'Italia meridionale¹⁷, è plausibile pensare che il grande isolamento di queste regioni, nonché la struttura sociale a carattere eminentemente pastorale delle popolazioni ivi stanziate, deve aver fortemente impedito

¹² Vedi nota 1; cfr.: P. Tekavčić, op. cit., p. 24.

¹³ Cicerone (*De Oratore* III, 42/46) rimprovera al suo amico Cotta di pronunciare *quadragenta, homene* in luogo di *QUADRAGINTA, HOMĪNE*.

¹⁴ Cfr.: C. Tagliavini, op. cit., p. 177; cfr. anche: H. Lausberg, op. cit., p. 204.

¹⁵ Vedi nota 13.

¹⁶ Cfr.: C. Tagliavini, op. cit., p. 175.

¹⁷ Una zona montuosa posta ai confini tra Lucania e Calabria, difficilmente accessibile e perciò fuori dalle tradizionali correnti di traffico: Cfr.: H. Lausberg, op. cit., p. 204.

al latino locale di partecipare alle innovazioni prodotte dai grandi centri culturali dell'Impero.

Per quanto riguarda la Spagna atlantica, gli indizi di arcaicità del latino di quella regione ci vengono dai relitti dei prestiti latini in basco¹⁸ e indirettamente dall'aspetto sostanzialmente conservativo — almeno per quanto concerne il vocalismo — delle parlate romanze della costa atlantica¹⁹.

Le ragioni di tale carattere conservativo del latino di queste regioni deve essere dovuto probabilmente anche all'influsso africano.

Non si può trascurare il fatto che la romanizzazione delle regioni occidentali della penisola iberica procedeva probabilmente dalla Betica, provincia che mantenne sempre intensi rapporti con l'Africa (la evangelizzazione della Spagna proveniva proprio dalla cristianità africana), e non bisogna dimenticare che nel nord molte zone resistettero ancora per secoli alla romanizzazione²⁰.

Comunque, a parte queste considerazioni, il latino volgare della penisola iberica — anche nelle sue regioni più remote — deve aver partecipato ad alcune delle innovazioni che si ebbero nel latino delle regioni centrali e perciò, con tutti i suoi caratteri di conservatività, non può essere accomunato ai relitti latini nel basco, né al vocalismo estremamente conservativo del sardo o delle zone arcaiche dell'Italia meridionale così come è giunto a noi. Probabilmente, dopo una prima fase di romanizzazione proveniente dal Sud, almeno alcune delle innovazioni operanti nel latino più evoluto della vicina provincia tarraconense (o meglio nella parte mediterranea di questa provincia) prevalsero sullo schema vocalico conservativo delle regioni occidentali e della Betica²¹.

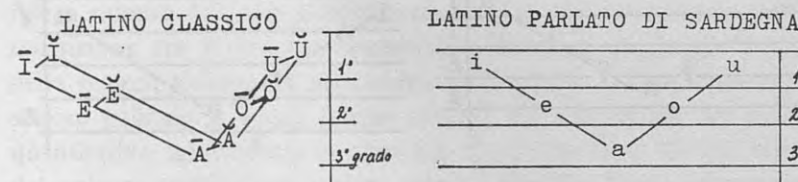
¹⁸ Cfr.: C. Tagliavini, op. cit., p. 178.

¹⁹ Per quanto riguarda la Spagna, non dobbiamo dimenticare che questa regione ha subito una ricolonizzazione in epoca recente (durante la *Reconquista*) e comunque il problema della romanizzazione in queste province dell'Impero è ancora una questione aperta. Cfr.: K. Baldinger, *La formación de los dominios lingüísticos en la península ibérica*, Madrid 1972, p. 104 e segg. Vedi anche più avanti a pag. 168.

²⁰ Cfr.: R. Menéndez Pidal, *Toponimia prerrománica hispana*, Madrid 1968, p. 39 e segg.; per tutta la questione cfr. anche: K. Baldinger, op. cit., p. 104 e segg.

²¹ Per quanto riguarda il vocalismo della provincia betica vale quanto riportato alla nota 19. Per tutta la questione della romanizzazione nella penisola

Tornando al vocalismo della Sardegna e dell'area dell'Italia meridionale, ugualmente conservativa, diremo che lo schema vocalico tonico si limitò — al momento della scomparsa delle quantità — a ridurre a semplice il sistema binario del latino classico mantenendo i tre gradi di questo:



Ovviamente con questo tipo di sistema vocalico il grado di apertura delle vocali — destinato a svolgere in altre regioni della Romania una funzione centrale nell'evoluzione del vocalismo — qui non riuscì mai ad assurgere a tratto distintivo del sistema vocalico, limitandosi a svolgere una funzione di variabile condizionata dalla metaforia da -I, -U finali²². Il sistema vocalico atono non differisce da quello tonico, il che mostra ulteriormente il carattere conservativo di quelle parlate.

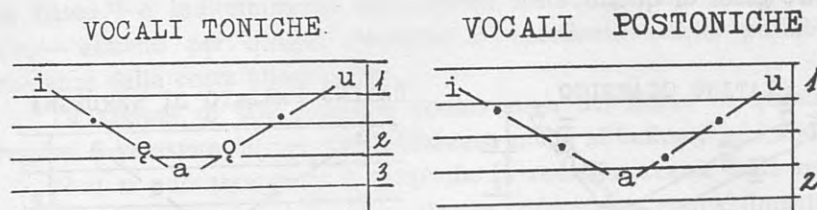
Un'osservazione particolare si potrebbe fare sul sardo rispetto alle parlate meridionali con lo stesso sistema vocalico: mentre in queste ultime, per la forza centripeta dell'accento espiratorio le /-i/ finali tendono ad aprirsi in /-e/, in sardo le /-i/ finali latine si conservano.

Un altro sistema vocalico su cui non ci soffermeremo molto per

iberica ed anche per la ricca bibliografia sull'argomento cfr.: K. Baldinger, op. cit., p. 104 e segg.

²² Come vedremo più avanti, la metaforia ha sempre agito in quasi tutti i territori della Romania sul grado di apertura delle vocali. In Sardegna e nelle zone con vocalismo arcaico dell'Italia meridionale la metaforia da -I, -U finali latine agisce con effetto armonizzante di chiusura sulle vocali toniche di grado medio (-e/-o-) e cioè E > é, O > ó. Per il vocalismo sardo e per quello probabilmente simile del latino d'Africa cfr.: H. Lausberg, op. cit., p. 204; P. Tekavčić, op. cit., p. 24.

la sua posizione marginale è il sistema vocalico cosiddetto *siciliano*²³. Questo sistema vocalico resta a tre gradi come quello latino per le vocali toniche e si riduce a due gradi per le atone:



Si osserverà come le vocali di grado medio abbiano un'apertura maggiore di quanto non ci si aspetterebbe in un sistema a tre gradi; ma le ragioni per le quali si siano avuti tali esiti apparentemente anomali esulano dagli scopi di questo studio. Segneremo soltanto rapidamente l'opinione del Lausberg, il quale indica come possibile causa di tale evoluzione la presenza del greco come adstrato e poi come sostrato²⁴ in tutta l'area.

Senza voler entrare nel merito del problema, ci limiteremo a far osservare una circostanza particolare: anche se in situazioni linguistiche e storiche completamente diverse le vocali greche del grado medio, almeno nel settore palatale, si sono evolute in modo analogo a quanto avviene nel sistema *siciliano*; in altre parole la vocale lunga η oggi si è fusa nella pronuncia con la ι mentre quella breve ϵ (corrispondente alla \ddot{E} latina) ha mantenuto il grado medio.

Quello che comunque a noi interessa notare è che l'accento espiratorio non ha agito con la forza dimostrata in altre ben più vaste aree della Romània e le vocali del primo grado si sono conservate

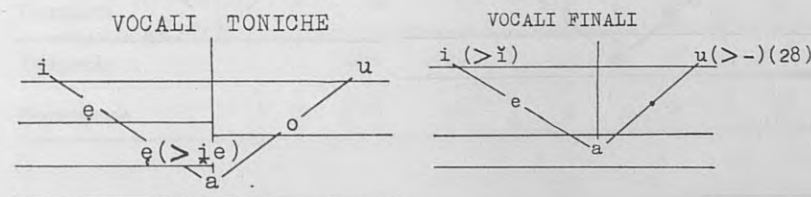
²³ In realtà, oltre a caratterizzare il vocalismo siciliano, questo sistema vocalico interessa anche i dialetti calabresi meridionali e quelli salentini.

²⁴ Non possiamo evitare di citare a questo proposito la polemica sorta tra gli studiosi riguardo alle caratteristiche ed all'epoca della effettiva romanizzazione dell'Italia meridionale. Cfr.: G. Rohlfs, *Griechen und Romanen in Unteritalien. Ein Beitrag zur Geschichte der unteritalienischen Gräzität*, Firenze - Genova 1924. Cfr. anche: C. Tagliavini, op. cit., p. 113.

anche nel sistema delle postoniche. L'azione della metafonìa, fattore importante nell'evoluzione del latino e delle parlate romanze successive, è sporadica, e dove questa giunge ad effetti addirittura dittingali si deve pensare alle particolari vicende storiche dell'Isola²⁵.

Nelle superstiti regioni della Romània balcanica si è sviluppato un sistema vocalico, vigente anche in una parte della Lucania orientale a ridosso dell'area a vocalismo arcaico, che mostra una fase di transizione tra il sistema conservativo sardo e quello più evoluto delle regioni italiche ed occidentali dell'Impero. Infatti, mentre nel settore palatale le vocali hanno assunto già alla caduta del sistema quantitativo una differente apertura che permette le fusioni tipiche del volgare evoluto, nel settore velare l'apertura stenta ad assumere la funzione di tratto distintivo del sistema, mantenendo una dislocazione simile a quanto avviene nel sistema *sardo*: il che potrebbe essere una conferma della maggior difficoltà del settore velare a disporsi secondo un sistema a quattro gradi²⁶.

È interessante notare comunque che, almeno per quanto riguarda la serie palatale, il latino *balcanico* ha partecipato insieme alla mag-



²⁵ Cfr.: G. Bonfante, *Il problema del Siciliano*, in « Boll. del Centro di Studi Fil. e ling. siciliani », I (1953), p. 45. Cfr. anche: G. Piccitto, *La classificazione delle parlate siciliane e la metafonìa in Sicilia*, in « Arch. Storico per la Sicilia Orientale », sez. VI, a. III (1950), p. 5-34.

²⁶ Il romeno subisce anche la metafonìa da -A, -E finali con esito dittingale. Es.:

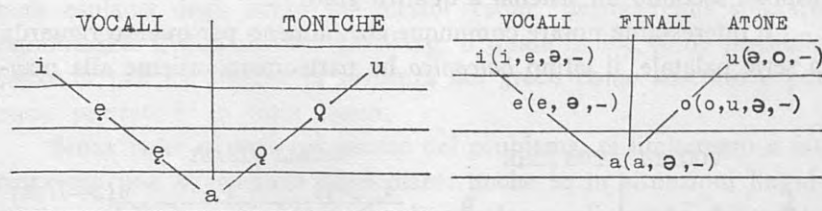
GROSSU > gròs	GROSSA > groasă
GROSSI > grò:ɹi	GROSSAE > groase
PĚCTU > piept	PĚTRA > piatră
PERIRE > pieri'	ĚQUA > iapă

Cfr.: H. Lausberg, op. cit., p. 227. — C. Tagliavini, op. cit., p. 239.

gior parte della Romània al fenomeno della dittongazione spontanea ²⁷

e se le cause della dittongazione vanno ricercate nell'azione della metaforia da -I, -U finali, la generalizzazione del dittongamento nel settore palatale può essere spiegato con la caduta delle -i, -u finali ²⁹.

Il sistema di cui ci accingiamo a parlare è di gran lunga il più importante per l'ampiezza dei territori interessati, per il gran numero di parlate romanze che lo hanno adottato e soprattutto per i molteplici fenomeni di sviluppo che denotano da una parte la maggior forza dell'accento espiratorio e dall'altra le molteplici sollecitazioni che il latino dovette subire nelle regioni più importanti dell'Impero per giungere ad avere quell'aspetto così complesso che mostra il vocalismo delle attuali lingue romanze.



²⁷ Il fenomeno del dittongamento spontaneo deve essere molto antico; cfr.: *Servio (Apud Donatum, KEIL IV, 421, 16 ss.): «...ex vocalibus duae e et o aliter sonant productae, aliter correptae....e...quando autem correptum, vicinum est ad sonum diphthongi, ut equus».*

²⁸ Ovviamente lo sviluppo successivo (-u > -) e (-i > ĩ) deve intendersi riferito solamente al romeno. Cfr.: H. Lausberg, op. cit., p. 267 e segg. Per quanto riguarda le parlate lucane con questo tipo di vocalismo, esse hanno partecipato con tutte le altre parlate dell'area meridionali all'indebolimento generale delle vocali finali: -e/-o/-u/-i > ə (salvo /a/ che si è conservata). Inoltre in queste parlate la metaforia non ha prodotto dittongamento nemmeno nel settore palatale in quanto — a differenza di quanto avvenne in romeno — ĩ si è fusa con Ē e Ī producendo /-ɛ/. Cfr.: G. Rohlfs, *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi Dialetti, Fonetica*, Torino 1966, p. 8.

²⁹ Veramente la -i finale non cade ma si indebolisce in -ĭ. Per quanto riguarda le cause del dittongo cfr.: L. Romeo, *The Economy of Diphthongization in Early Romance*, The Hague 1968.

Il sistema vocalico che si creò in questa vasta area alla caduta del sistema quantitativo era alquanto diverso da quello del latino classico, almeno per ciò che riguarda il vocalismo tonico:

Se confrontiamo le vocali atone finali del latino parlato di questa area con gli esiti successivi nelle varie lingue romanze dell'area occidentale posti tra parentesi, ci rendiamo subito conto della forza irresistibile che l'accento espiratorio deve aver esercitato — dove più

LAT. VOLG.	I* ³⁰	E	A	O	U*
Ital. centr. ³⁰	i	e	a	o	o
Ital. merid.	ɛ*	ə	a/ə	ə	ɛ*
Gallo-ital.	—*	—	a	—	—
Provenz.	—*	—	a	— ³⁰	—
Ladino	—*	—	a/ə/	—	—*
Francese	—*	—	e[ə],-	—	—
Catalano	—*	—	ə	-/o	-/o
Spagnolo	e/-*	e/-	a	o	o
Portoghese	a/-*	ə/-	a	u	u*

dove meno — sulle vocali finali; osservando la tabella qui sotto vediamo che praticamente solo la -a (cioè la vocale di massima apertura) ha resistito discretamente alla tendenza al dileguo.

Ma un'altra considerazione che riteniamo di dover fare è che osservando analiticamente i diversi esiti ci rendiamo conto di un fatto nuovo: le regioni più antiche della Romània, quelle dell'Italia centro-meridionale, conservano meglio le vocali finali rispetto alle

³⁰ Il segno * significa che la vocale finale influisce per metaforia sulla vocale tonica. In questa tabella per Italiano centrale abbiamo voluto indicare il Toscano ed i dialetti centro-italiani che si rifanno ad esso per il vocalismo. La -o finale del provenzale non è antica ma ricostruita.

regioni nord-occidentali che si mostrano nettamente più innovative. Possiamo dire che per quanto riguarda il grado di forza centripeta dell'accento espiratorio sulle sillabe finali ci sono le condizioni indicate dal Bartoli nella terza norma areale: il centro di innovazione più forte per la riduzione delle sillabe atone sembra essere stato nelle regioni galliche. Tutto ciò farebbe pensare che una tendenza latente nel latino parlato di Roma ricevette nuovo impulso da un'analoga tendenza proveniente dal latino delle Gallie, sino a far sparire il sistema quantitativo. Una riprova di ciò si può avere osservando come la metaforia da -I, -U finali ha cessato di agire molto presto nelle regioni occidentali, attardandosi ancora nelle regioni più conservative, nelle aree laterali e in qualche zona particolarmente isolata (vedi ad esempio il Ladino).

Se passiamo ora ad osservare gli sviluppi del vocalismo tonico nei vari sistemi linguistici romanzi, (vedi tabella a pagina seguente) constateremo un'analoga tendenza delle parlate nord-occidentali ad innovare più delle parlate periferiche o di quelle vicine all'antico centro di irradiazione del latino.

Innanzitutto si può osservare che quando il dittongo spontaneo cominciò a sostituire le Ę, Ö di quelle regioni, già era avvenuta la redistribuzione delle quantità secondo lo schema: sillaba aperta = vocale lunga, sillaba chiusa = vocale breve, per cui il dittongamento poté raggiungere solo le vocali in sillaba aperta, mentre in regioni più conservative dove questa redistribuzione non si era avuta il dittongamento raggiunse tutte le Ę, Ö indistintamente, che fossero in sillaba libera o in posizione.

In parlate ancora più conservative, come il Toscano, dopo un inizio di dittongamento indifferenziato l'innovazione della redistribuzione delle quantità dovette mettere le vocali in posizione al riparo da ulteriori evoluzioni.

La ragione per cui non tutte le Ę, Ö in sillaba libera appaiono dittongate potrebbe essere un indizio del fatto che il Toscano abbia perso molto presto le -u finali (aprendole in -o), evitando così che l'armonizzazione con esito dittongale generalizzasse il passaggio da Ę (>e) a ie, e da Ö (>o) a uo.

Nelle regioni in cui la redistribuzione delle quantità non giunse mai, il fenomeno del dittongamento spontaneo arrivò tranquillamente a sostituire — dopo la caduta o l'apertura delle vocali finali — tutte le -Ę, -Ö, indipendentemente dalla struttura sillabica (come è

VOCALISMO TONICO NELLE LINGUE DELLA ROMANIA
CENTRO-OCCIDENTALE

Lat. volg.	I	E	E	A	O	O	U
Francese sill. aperta	i	ei>oi>[wa]	ie	é/e	o/ö	o/ö	ü
Francese sill. chiusa	i	e/é	a	ö/o (ó>) u	ü		
Reto-rom. sill. aperta	i	e _i	e	a	o	u	(ü>)i
sillaba chiusa	é	e	(ie>)ia	a	o	u	(ü>i>)é
Gallo-ital. sill. aperta	i/é	ei/o _i /ai	ie/e/é	a/e/o	ö/o	ou/u/au	u/ü/i
sillaba chiusa	i/é	(ei>)e/a/o	e	a/e/o	o	a/ä/o/u	u/ü/i
Toscano sill. aperta	i	é	e/ie	a	o/uo	ó	u
sillaba chiusa	i	é	e(ie)	a	o(uo)	ó	u
Provenzale	i	é	e/ie	a	o/uo/ue	ó(>u)	ü
Catalano	i	e<(ei?)	é/i(<ie)	a	o/u	ó	u
Castigliano	i	e	e/ie	a	o/ue	o	u
Portoghese	i	é	e	a	o	ó	u
Ital. merid.	i	é	e/ie	a	o/uo	ó	u

NOTA — Per Toscano si deve intendere anche l'Italiano; per Ital. merid. si intendono ovviamente quelle parlate dell'Italia meridionale che hanno il sistema vocalico detto del Latino Volgare.

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, aux Editions du Seuil, 1977, pp. 228.

È possibile oggi un discorso amoroso? No, è possibile invece un discorso di solitudine. Questo è quanto afferma Roland Barthes nei suoi *Fragments d'un discours amoureux*. E così Barthes ha messo da parte — almeno per il momento — la semiologia, per continuare quel discorso sull'Immaginario iniziato già da qualche anno con *Barthes par lui-même*.

Con *Fragments d'un discours amoureux* egli non intende narrarci una storia d'amore — e di ciò ci avverte subito — né, tantomeno, intende operare un'analisi dell'amore o del soggetto amoroso; vuole piuttosto fare delle considerazioni e porre degli interrogativi su ciò che il soggetto amoroso dice, cioè porre l'accento sul discorso d'amore. Alle citazioni di filosofi come Platone e Nietzsche si affiancano spiegazioni di psicoanalisti come Freud e Lacan, conversazioni di amici come Sollers ed esperienze personali dello stesso Barthes: un arco ampio, dunque, che va da Saffo a Goethe, a Proust, a Stendhal, a Sartre.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a dei frammenti. È nota infatti la predilezione di Barthes per questa forma breve di scrittura, preferenza dettata non soltanto dal gusto del particolare e dall'orrore della retorica ma anche, e soprattutto, dall'intima convinzione che la letteratura non ha nulla di universale, né di segreto.

Barthes ha dunque frammentato il proprio discorso e per rispondere alla necessità di un ordine insignificante ha strutturato il suo libro in ottanta capitoletti, che chiama «figures» («La figure, c'est l'amoureux au travail», scrive l'autore): in effetti esse sorgono nella mente del soggetto amoroso senza nessun ordine, nessuna logica le lega, è il caso che ne determina l'apparizione. Perciò Barthes denomina le «figures» e poi le classifica secondo l'ordine insignificante dell'alfabeto: un ordine immotivato, necessario per «décourager la tentation du sens», che permette di lasciare intatto il disordine del

linguaggio e dunque il disordine del discorso interiore dell'innamorato.

Ogni «figure» che va dalle due alle cinque pagine ha dunque un proprio titolo allusivo che sta ad indicare ciò che il soggetto amoroso dice. Da «s'abîmer» fino a «vouloir-saisir» le «figures» si susseguono raccogliendo *flashes*, formule, riflessioni, confidenze che ancora una volta rivelano l'impossibilità di definire l'amore, e fanno apparire di tanto in tanto il sorriso caustico dell'autore, un autore che, come geloso, dice di soffrire quattro volte: «parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité: je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun».

Il soggetto amoroso che non ha a sua disposizione un sicuro sistema di segni, sia che voglia provare il proprio amore, sia che cerchi di decifrare l'amore dell'altro, è solo, scandalosamente abbandonato alla propria vergogna. Per l'opinione pubblica l'innamoramento è una malattia e dunque egli 'deve' guarire. E così se pensa di suicidarsi per una telefonata che non arriva «il se produit une obscénité aussi grande que lorsque chez Sade, le pape sodomise un dindon». Perché dunque? Non sarà perché la «sentimentalità» è oggi vissuta come oscena?

Il discorso d'amore, parlato da tanti, non è più sostenuto da nessuno. Disprezzato, ignorato, deriso, esso è di un'estrema solitudine. Per un rovesciamento piuttosto strano «ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental-censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une autre morale». E così mentre tutti vi comprendono se avete dei problemi sessuali, nessuno si interesserà a voi se avete dei problemi sentimentali. Evocare il «sentimento» provoca scandalo e chi lo fa viene spesso tacciato di stupidità.

Inutile è poi cercare conforto nel sistema sociale: «Le discours chrétien, s'il existe encore, l'exhorte à réprimer et à sublimer. Le discours psychanalytique (qui, du moins, décrit son état) l'engage à faire le deuil de son Imaginaire. Quant au discours marxiste, il ne dit rien». La «sentimentalità» è futile e chi ne parla non può essere che un piccolo-borghese. Ma è proprio questa la libertà che volevamo? O piuttosto ci siamo condizionati ancora di più mortificando i sentimenti e creando così dei nuovi stereotipi?

Con i suoi «Fragments» Barthes sfida i nuovi miti amorosi, ci libera dalle nostre angosce sentimentali e ci consola di non essere perfetti. Nell'Io dei «Fragments» ci siamo anche noi, con le nostre contraddizioni, i nostri desideri, i nostri ricordi.

Lorenza Faro

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - X - MEE—MOTI*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978, pp. 1031.

A constatare la crescente disinvoltura del modo odierno di esprimersi, per iscritto non meno che a voce, vien fatto di pensare che ai protagonisti di certe innovazioni lessicali non importi molto la possibilità del comune lettore di entrare immediatamente nel mondo di concetti e di linguaggio proposto o, se si vuole essere ottimisti, che tali innovatori abbiano molta aprioristica fiducia nella capacità dei loro lettori. Giorno per giorno si è sempre più inestricabilmente immessi in un gioco espressivo che si complica in ogni campo, perfino in quelli in cui potrebbe apparire più opportuno che mai muoversi con sempre presente prudenza e cautela.

Un esempio? Può essere dato dal campo del linguaggio pubblicitario, ovviamente inteso a captare l'interesse immediato di chi legge o ascolta: la complessità crescente di tale linguaggio ha già spinto cultori e studiosi a prenderne nota e ad esaminarla, se non altro per sottolinearne la contraddittorietà almeno apparente tra fine e mezzo, cioè il fine della «captatio benevolentiae» e il mezzo appunto delle modalità espressive. Si è già infatti arrivati ad autori che hanno scritto sul fenomeno, come la Monique Jacqmain di un lavoro uscito nella collana Sansoni-Saggi o il Marino Medici di un'indagine niente meno che sulla lingua delle «pagine gialle» degli elenchi telefonici, non solo sull'effettiva esistenza di una lingua «ad hoc» ma addirittura sul mutare di essa da città a città, nelle diverse regioni, con illuminanti glossari a proposito dei neologismi usati per le varie categorie su cui tali elenchi richiamano l'attenzione. Un aggiornato studioso dell'evolversi della lingua, Italo Zingarelli (non per niente erede per certi aspetti del padre Nicola) ha recentemente dato al riguardo (in una delle sue interessanti rubriche «Dizionario» del quotidiano romano «Il Tempo», e precisamente in quella dell'8 gennaio dell'anno in corso) «qualche esempio, preso così a caso: completi antisoffoco per neonati, astuccificio, assistenza autosinistri,

bollicrema per pasticceria, macchine confezionatrici, clippatrici e legatrici, decespugliatore, impianti di aspirazione e depolverazione, industria detersivistica, disostruzione (pulizia, spurgo), dissilatrice (macchina che scarica o preleva prodotti o materiali dai sili), gemmologico per il laboratorio che esamina le gemme, catini lavatesta, nastratrice (macchina automatica per l'imballaggio), paraspifferi, portiere televisivo, locale televigilato, turboscopa, zaponatura, che sarebbe verniciatura con zapon, una vernice trasparente e brillante a base di nitrocellulosa».

E si tratta di un tutto col quale del resto compete in una situazione non certo di complesso d'inferiorità il linguaggio caro ai politici, che va dal «calderonaggio» (mettere il tutto nel calderone) alla «funzionarietà», dal ministro «attuatore» dei piani alla «amministrativizzazione» del credito (e magari dalla «forestazione» alla «agricolturizzazione» del Mezzogiorno) o, non meno, quello dei locutori della Rai-TV, per i quali l'economia del Paese X deve essere «ristabilizzata», o si deve dare la dovuta attenzione ai documenti che hanno permesso di «sviluppare gli accertamenti». Sono espressioni e concetti che, chi li esprime, esprime in tutta serietà, non certo con quell'intenzione, di divertire il pubblico, con cui un Petrolini per esempio diceva — si sa — che «se l'ipotesi del sentimento personale prostergendo i prolegomeni della subcoscienza fosse capace di reintegrare il proprio subiettivismo alla genesi delle concomitanze, allora io rappresenterei l'autofrasi della sintomatica contemporanea, che non sarebbe altro che la trasmitificazione sofolomaniaca».

Mi è venuto spontaneo mettere per iscritto tali considerazioni, alla presenza della valanga di inventività espressiva che, dando l'impressione di varcare i limiti di quello che può essere un opportuno aggiornamento linguistico finisce per giungere — almeno a modo di vedere di tanti — a un effettivo scollamento del modo di esprimersi. Ed è l'impressione che si accentua per contrasto all'aprire le più di mille grosse pagine a tre colonne di questo decimo volume del «Battaglia», che conferma ancora una volta la sorpresa e l'ammirazione per il procedere (un procedere di eccezionale regolarità anche cronologica) di questa singolare impresa ideata, preparata, messa in moto, realizzata — fino alla morte — dalle capacità di un uomo che alla scomparsa ha lasciato a disposizione in sostanza il materiale necessario per portarla a compimento, ora sotto la direzione di Gior-

gio Bárberi Squarotti e con la revisione degli etimi da parte di Corrado Grassi. Anche in questo volume infatti i criteri del lavoro sono quelli di documentare il capitale lessicografico della nostra lingua senza rémore di tradizioni passatistiche bensì spingendone le pezze d'appoggio fino ai nostri giorni, senza peraltro andare al di là di un'apertura giustificabile e giustificata ai vocaboli, alle espressioni, ai significati.

E persiste la suggestiva ricchezza dei vocaboli, delle espressioni, dei significati: appare confermata l'eccezionale capillare opera di ricerca condotta dal Battaglia e dai suoi collaboratori. Si pensi a mo' di esempio, per quanto riguarda questo volume, alle 44 derivazioni, esposte su 12 colonne, dell'aggettivo numerale *mille*, a cominciare dalle dieci diverse accezioni dell'aggettivo stesso per finire, fra le altre, alle sei di *millefiori*, alle otto di *millenario* e alle dieci di *millesimo*: una gamma di accezioni che probabilmente stuzzicherebbe le aspirazioni alla «modernità» di politici e simili, se mai avessero il tempo e la voglia di metterci gli occhi sopra... O si pensi ancora ai 51 derivati dall'aggettivo *misto*, che occupano a loro volta ben 11 colonne, illustrando il loro insieme gli aspetti più inaspettati della vita del singolo e della comunità, dai suoni ai colori, dall'etnia alla gastronomia, dalla confusione alla eterogeneità, dal diritto alla chimica, dallo sport alla politica, dalla letteratura all'arte, dalla qualità alla quantità.

In questo senso il «Battaglia» prosegue e conferma la propria difficilmente sostituibile funzione di documento del passato e del presente della nostra lingua, pronto allo stesso tempo ad aprire verso il futuro, non peraltro con la disinvoltura di certi eccessi di oggi bensì nello spirito della bene informata constatazione che «conservare la purità della lingua è un'immaginazione, un sogno, un'ipotesi astratta, un'idea», come ci ha lasciato scritto il Leopardi dello *Zibaldone*.

Giuseppe Carlo Rossi

Miguel Delibes, *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona, Destino, 1978, pp. 188.

L'antiurbanismo e i riferimenti al pericolo di disumanizzazione a cui può portare il progresso scientifico-tecnologico, presenti nel contesto del romanzo di cui si dà notizia, come lo sono del resto in tutta l'opera narrativa di Delibes, suscitano il desiderio di ricercare — pur senza arrivare all'utopia negativa di Huxley — analogie con *il mondo nuovo*, dove si incitano le masse a odiare la campagna; dove quali «maggiori strumenti di stabilità sociale» vengono fatti nascere uomini e donne tipificati, a ondate uniformi¹.

Pur se le due realtà contrapposte, quella rurale e quella urbana, inserite nella cornice socio-geografica spagnola, fanno da sfondo a quanto succede durante la campagna elettorale, è doveroso sottolineare che il contenuto del romanzo non è politico; si tratta piuttosto di una critica rivolta a qualsiasi sistema sociale che sia causa di condizionamenti ideologici. E dei condizionamenti ideologici accennati riteniamo facciano parte anche quelli linguistici di cui, in particolare, sono vittima le giovani generazioni che, nell'illusione di rendere esplicita l'esigenza di differenziazione che nasce dal loro particolare stato d'animo — un'opposizione polemica nei confronti degli adulti — usano frequentemente sottocodici particolari (la lingua dei giovani) ricchi di parole gergali e di «tacos».

Delle tre generazioni messe a confronto nel romanzo (il 'señor Cayo', 83 anni; Victor, 37 anni; Rafa, 23 anni) la più giovane merita una maggiore attenzione poiché lo scrittore ne rileva quasi tutte le caratteristiche negative. Gli elementi che determinano l'atteggiamento ironico-satirico dell'Autore nei confronti di tale generazione, oltre a riferirsi all'uso del codice lingua, riguardano la visione del mondo piccolo-borghese dei «señoritos». Si sottolineano, a tal proposito, sia l'affermazione del giovane Rafa: «... si el Partido quiere ganarse

¹ A. Huxley, *Il mondo nuovo*. Milano, Mondadori, 1971.

a la juventud tendrá que acabar con los exámenes» (p. 66), sia l'opinione che su di lui esprime Laly, la donna intellettuale protagonista del romanzo: « Reúnes todos los vicios del pequeño burgués, los tres Pes, ...: Pereza, pito y paladar» (p. 67).

Per quanto riguarda gli altri due esponenti delle generazioni a cui si è fatto riferimento va detto che la funzione di Víctor — intellettuale, candidato capolista del Partito — mentre in un primo momento è quella di *agente* volontario che interviene con l'intenzione di modificare la sorte del *paziente*² — il señor Cayo, «campesino», esponente di una categoria ormai in via di estinzione —, poiché ritiene, secondo il proprio punto di vista, di migliorarla, dopo la conversazione con questo eccezionale personaggio si rende conto dell'insufficienza delle proprie argomentazioni e subisce un'evoluzione che lo trasforma nel modo di pensare. Il «señor Cayo», *agente* involontario di questa trasformazione, ha suscitato in Víctor, ora *paziente*, sentimenti di disapprovazione verso la classe intellettuale.

Non è il caso di indugiare su considerazioni riguardanti il femminismo, anche se appare opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che Laly, impegnata politicamente, rappresenta la classe emergente delle donne che vogliono affermare la propria libertà attraverso il lavoro, rompendo i modelli tradizionali di comportamento. Ma al di là delle difficoltà obiettive di affermazione che la donna può incontrare nell'ambiente di lavoro — si sottolineano, per esempio, gli apprezzamenti, anche pesanti, espressi sui notevoli attributi fisici della protagonista; si richiama l'attenzione sul fatto che le venga consigliato di non parlare dei diritti della donna nei discorsi elettorali — la stessa Laly riconosce che purtroppo, nella realtà spagnola, è la donna stessa a non voler uscire dagli schemi tradizionali: «Lo que sucede es que tú, y tú, y la totalidad de los hombres y el noventa y nueve por ciento de las mujeres, en el fondo sois machistas y punto» (p. 51).

Dall'analisi dei materiali linguistici emerge il collegamento tra significato delle parole e modo di pensare. L'insistente presenza della

² Per maggiori chiarimenti sui ruoli di *agente* (colui che dirige gli avvenimenti) e *paziente* (colui che li subisce) V, v. C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977.

«parola rivelatrice»³ *mentalizar*⁴ ci consente di affermare che il tema della violenza, soprattutto a livello psicologico, non è da trascurare, ma rappresenta, anzi, la chiave di lettura del testo. E si tratta di un testo in cui la sottile ironia dell'Autore, messa in evidenza dalle varietà linguistiche e dagli usi che se ne fanno nelle diverse occasioni del comunicare, richiama l'attenzione non solo sul fatto che si sta distruggendo la «cultura campesina», ma anche su quello che l'ideologia corrente non propone modelli alternativi validi, rispetto a quelli tradizionali che sta cercando di abolire.

Maria Grazia Scelfo Micci

³ «La parola sarebbe qui..., la parola *rivelatrice*, il tratto o l'accidente di linguaggio in cui si manifesta, a volte volontariamente, il più sovente involontariamente e anche all'insaputa di colui che la proferisce, un aspetto della sua personalità o della sua situazione.», G. Genette, *Figure II*. Torino, Einaudi, 1972, p. 181.

⁴ Il termine ricorre più volte nel corso del racconto: «Entonces, si queremos mentalizarlos, lo que hay que darle no son latiguillos sino argumentos, así de fácil.» (p. 22); «El problema está en mentalizarlos» (p. 31); «Lo difícil es mentalizar a un paleta» (p. 53).

NECROLOGIO

Il 23 novembre 1978 si è spento a Torino il professore Mario Bonfantini, ordinario fuori ruolo di lingua e letteratura francese nella Facoltà di Magistero di quella Università. Era nato a Novara nel 1904 e si era laureato in lettere presso l'Università di Torino nel 1926. Letterato per vocazione, prima ancora della laurea aveva pubblicato presso Paravia (1925) un'edizione della *Canzone di Rolando*, con introduzione, traduzione e note, ma la strada dell'insegnamento gli era preclusa dal rigido antifascismo, tradizione familiare dei Bonfantini nella Novara del 1920. Visse quindi la prima parte dell'esistenza diviso tra il giornalismo e l'editoria: collaborò a «Il Lavoro» di Genova, dal 1929 al 1938, a «La Stampa» di Torino, nel 1930-1931, all'«Ambrosiano» di Milano, nel 1938-1939; curò la pubblicazione de *Le più belle pagine di Massimo d'Azeglio* (Milano, 1936), *Le sacre rappresentazioni italiane* (ivi, 1942), *Il Decameron* (ivi, 1942); *Antologia della letteratura italiana* (ivi, 1942), ecc. Di questo periodo, due sono i momenti che bisogna privilegiare: la fondazione de «La Libra», rivista mensile, nel 1928 e, nello stesso anno, la pubblicazione presso la casa editrice della rivista di *Vita, opere e pensieri di Charles Baudelaire* (1970 4 ed.). Vanto del direttore e della redazione (ricordiamo Mario Soldati, Enrico Emanuelli, Enzo Giachino, Giorgio de Blasi) fu di aver pubblicato per due anni, dal 1928 al 1930, un mensile senza che in esso mai apparisse la parola fascismo. «La Libra» resta un esempio di come si possa fare opera culturale restando agganciati ad una determinata realtà storica, senza esserne coinvolti, ma anche senza fughe protettive nella prosa poetica, sviluppando un proprio discorso autonomo che aveva le sue radici, aldilà di Croce, nel civile insegnamento di De Sanctis. Il volume su Baudelaire situa Bonfantini tra i pionieri della scoperta della modernità del poeta francese; punto costante di riferimento nella sua ricerca, con lui si è misurato fino agli ultimi anni, quando pubblicherà la traduzione de *I fiori del male* (Milano, 1974).

È sceneggiatore, tra il 1940-1942, accanto a Mario Soldati e a Renato Castellani; il 1943 lo vede politicamente e militarmente im-

pegnato nella Resistenza; arrestato nel 1944, fugge dal treno che lo stava trasportando in Germania, il 22 giugno 1944 (la vicenda verrà poi narrata ne *Un Salto nel buio*); in settembre, è Commissario alla Pubblica Istruzione della Repubblica della Val d'Ossola. Quanto sia stata vissuta l'esperienza lo dice un fatto non molto noto ma essenziale: accanto al suo nome e alla qualifica, sull'Annuario dell'Università, metteva una sola indicazione, quella di tenente colonnello delle forze partigiane combattenti per la libertà.

Col 1946 entra nella carriera universitaria, insegna letteratura italiana all'Università Bocconi di Milano dal 1946 al 1954; lingua e letteratura francese all'Università di Pisa fino al 1955. Libero docente in letteratura italiana e in letteratura francese dal 1948, diventa professore di ruolo di lingua e letteratura francese nel 1955, all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, poi all'Università della stessa città; nel 1960 viene chiamato al Magistero di Torino, dove terminerà la carriera. Docente appassionato, riusciva a trasferire la sua vasta conoscenza dei classici in sintesi limpide e chiare. Il suo insegnamento non si discostava da una linea interpretativa che gli fu propria sin dalla gioventù: la convinzione che l'atto creativo deve essere inserito in un contesto storico culturale che lo condiziona e lo alimenta e va considerato come uno dei tanti elementi che muovono la storia dell'umanità. All'insieme dei lavori critici (ricordiamo, tra gli altri, *Ottocento francese*, 1950; *La letteratura francese del XVII secolo*, 1955; *Stendhal e il realismo*, 1958) affiancò sempre un serio lavoro di traduttore (Molière, Voltaire, Prévost, Saint-Simon, Stendhal, Baudelaire, ecc.), raggiungendo, con la traduzione di Rabelais (*Gargantua e Pantagruel*, Torino, 1953), eccezionali risultati interpretativi che non si discostano dalla creazione letteraria.

Ed è questo l'ultimo aspetto della ricca personalità di Mario Bonfantini che vogliamo ricordare, quello del narratore, che esordì nel 1959 con *Un salto nel buio* (premio Bagutta), si riconfermò autore di successo nel 1972, con *Scomparso a Venezia*, e coi volumi successivi di racconti (*La Svolta*, 1965; *Sul Po*, 1974; *L'amore di Maria e altri racconti*, 1977). Se si tiene conto della contemporanea attività giornalistica («La Gazzetta del Popolo» prima, il «Corriere della Sera», poi), si vedrà come la presenza di Mario Bonfantini fosse un punto di riferimento nel panorama della cultura contemporanea, sia accademica che militante.

Sergio Zoppi

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli «Annali - Sezione Romanza» o dal Direttore personalmente)

- AA. VV., *Aqui & agora - Contos*. São Paulo-Londrina, Edições Pindaíba e Editora Cooperativa de Escritores, 1978, pp. 86.
- AA. VV., *Atti degli Apostoli con le sculture lignee dell'Aleijadinho*. Parma, Franco Maria Ricci Editore, 1977, pp. 163.
- AA. VV., *Classes dominantes et société rurale en Basse-Andalousie*. Publications de la Casa de Velázquez, Paris, Ed. de Boccard, 1977, pp. 186.
- AA. VV., *Conservation et reproduction des manuscrits et imprimés anciens*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1976, pp. 366.
- AA. VV., *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 564.
- AA. VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo. Universidad, 1978, pp. 537.
- AA. VV., *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*. Colloque. Publications de la Casa de Velázquez, Paris, Ed. de Boccard, 1978, pp. 145.
- AA. VV., *Handbook of Latin American Studies*, N. 39. Edited by Dolores Moyano Martin. Gainesville, University of Florida Press, 1977, pp. 835.
- AA. VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. A cura di Francesco Mazzoni. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978, pp. XVI + 703.
- AA. VV., *Studi filologici e Letterari dell'Istituto di Filologia Romanza e Ispanistica dell'Università di Genova*. Genova, Bozzi Ed., 1978, pp. 324.
- Cesare Accutis, *La leggenda degli Infanti di Lara. Due forme epiche nel medioevo occidentale*. Torino, Einaudi ed., 1978, pp. 114.
- Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*. Madrid, C.S.I.C., 1978, pp. XXI + 134.
- Lucia Aizim, *Errância - Poesia*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1978, pp. 122.
- Claribel Alegria, *Sobrevivo*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 62.
- Carlos Alvar, *Amis y Amiles. Cantar de gesta francés del siglo XIII*. Traducción, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 138.
- René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación March — Editorial Castalia, 1976, pp. 571.
- Manuel Alvar, *Análisis de «Ciudad del Paraíso»*. Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1975, pp. 47.
- , *Leticia. Estudios lingüísticos sobre la Amazonia colombiana*. Con una monografía etnográfica de Elena Alvar. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 558.
- , *Resurrección de una lengua. Introducción a la edición facsimilar de la Gramática Chibcha del Padre Fray Bernardo de Lugo, editada en 1619*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 47.

- Manuel Alvar, *Gramatica en la lengua general del nuove reyno, llamada mosca*. Compuesta por el Padre Fray Bernardo de Lugo... Madrid, por Barnardino de Guzmã, 1619, pp. 158. (Edición facsimilar, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978).
- Jorge Amado, *Dona Flor e i suoi due mariti*. Traduzione dal portoghese di Elena Grechi. Milano, Garzanti, 3a ed. 1978, pp. 525.
- Federico Arana, *Delgadina*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1978, pp. 143.
- José Ares Montes, *Turismo de guerra en el Portugal de 1580*. Estratto da « Studi Ispanici », Pisa, 1978, pp. 9-30.
- G. Asaro Mazzola, *La scuola della resa - Controdizionario*. Armando Armando Editore, Roma 1978, pp. 143.
- Machado de Assis, Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Osman Lins, *Missa do galo. Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo, Summus Editorial Ltda, 2a ed. 1977, pp. 109.
- Charles V. Aubrun, *Une paysannerie littéraire: l'aventure de Sancho Panza*. Estratto da « Caravelle », 27 (1976), pp. 31-41.
- , *Une poésie hermétique du XVe siècle (du valencien Ausias March), sa forme signifiante*. Estratto dagli « Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice », N. 30 (1978), pp. 69-79.
- Enrique Badosa, *Mapa de Grecia*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 147.
- Claudio Bagnati, « Tereza Batista cansada de guerra » di Jorge Amado: una lettura del personaggio. Estratto da « AION-SR », XXI (1979), 1, pp. 153-157.
- Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana - X - MEE-MOTI*. Torino, U.T.E.T., 1978, pp. 1031.
- Johan Baveca, *Poesie*, a cura di Carmelo Zilli. Bari, Adriatica Editrice, 1977, pp. 240.
- Lindolf Bell, *Incorporação*. São Paulo, Edições Quíron, 1974, pp. XXXVI + 211.
- A. M. Bernal, M. Drain, *Les campagnes sévillanes aux XIX-XX siècles*. Publications de la Casa de Velázquez, Paris, Ed. de Boccard, 1975, pp. 133.
- G. B. Bertini, *La poetica de G. A. Bécquer y A. Alcalá Galiano*. Estratto da AA. VV., *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid, Editorial Gredos, 1975, pp. 73-89.
- , *Un comentario italiano del siglo XVII de « Las moradas » de Teresa de Jesús*. Estratto da « Insula », Madrid, 1977, pp. 51-69.
- , *Infinitivos en contraposición*. Estratto da AA. VV., *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Brescia, Paideia Editrice, s.d., pp. 55-64.
- G. M. Bertini ed altri, *Contributo a un repertorio bibliografico di ispanistica*. Biblioteca Nazionale di Torino - Biblioteca di Palazzo Reale di Torino, a cura di... Torino, Facoltà di Magistero dell'Università, 1976, pp. XV + 159.
- Elio Bertolina e Mario Testorelli, *Inventario dei toponimi valtelinesi e valchiavennaschi*, 11, *Territorio comunale di Valfurva*. Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1978, pp. 109.
- Italo Bettarello, *A poesia italiana atual*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade, 1977, pp. 137.
- Franco Betti, *Croce e la critica pascoliana*. Estratto da « Forum Italicum », XI (1977), 4, pp. 371-384.

- Franco Betti, *Calandrino, eroe sfortunato (Aspetti del realismo boccacciano)*. Estratto da « Italica », LIV (1977), 4, pp. 512-520.
- Gisela Beutler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. XVI + 613.
- Vera Brigitte Bickert, *Calderons « El Alcalde de Zalamea » als soziales Drama*. Frankfurt am Main. Bern. Las Vegas, Peter Lang, 1977, pp. 116.
- Tristano Bolelli, *Leopardi linguista*. Estratto da « L'Italia Dialettale ». XXXIX (N.S. XVI), 1976, pp. 23 (Supplemento).
- , *Emile Benveniste (1902-1976)*. Estratto da « L'Italia Dialettale », XLI (N.S. XVIII), 1978, pp. 24 (Supplemento).
- Bernal de Bonaval, *Poesie*, a cura di Maria Luisa Indini. Bari, Adriatica Editrice, 1978, pp. 242.
- Antonio Buero Vallejo, *Il lucernario (« el tragaluz »)*. Versione, introduzione, note e incontro con l'autore di Roberto Riccardi. Torino, « Quaderni Ibero-Americani », 1978, pp. 196.
- J. V. Bryans, *Calderón de la Barca; Imagery, Rhetoric and Drama*. London, Tamesis Books, 1977, pp. 207.
- Glyn S. Burgess, *Marie de France. An analytical bibliography*. Grand & Cutler Ltd, 1977, pp. 133.
- Fabio Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XII e XIV. I. Biblioteca Apostolica Vaticana. Fondi Archivio S. Pietro. Urbinato latino*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, pp. 435.
- Guillermo Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, Universidad, 1978, pp. 331.
- Lionel Casson, *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*. Milano, Mursia, 1978, pp. 333.
- Fernando de Almeida Catroga, *Os inícios do positivismo em Portugal - O seu significado político-social*. Estratto dalla « Revista de História das Ideias », I, Coimbra (1977), pp. 287-394.
- Paolo G. Caucci, *I « Seis poemas galegos » di Federico García Lorca*. Perugia, Università degli Studi, Facoltà di Magistero, 1977, pp. 46.
- Aimé Césaire, *Poemas*. Versión de Luis López Alvarez. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1979, pp. 169.
- Vernon A. Chamberlin, *Galdós and Beethoven, Fortunata y Jacinta. A Symphonic Novel*. London, Tamesis Books, 1977, pp. 123.
- Oswaldo Chiareno, *Aspetti della cultura spagnola del Settecento*. Genova, D. Stefano Ed., 1977, pp. 208.
- Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França, *Dicionário da pintura portuguesa*. Planeado e organizado por ... Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, pp. 435.
- Nicolás Cócara, *Ungaretti soldado*. Buenos Aires, Fundación Gherardo Marone, 1975, pp. 332.
- Odette Penha Coelho, *As ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo*. Coimbra, Estratto dalla « Revista de História Literária de Portugal », IV (1977), pp. 238.
- Jacinto do Prado Coelho, *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 90.

- Eugenio Cosseriu, *Un germanista viscaíno en el siglo XVI: Andrés de Poza y el elemento germánico del español*. Estratto da « Anuario de Letras », México, XVIII (1976), pp. 5-16.
- , *Das Rumänische im « Vocabulario » von Hervás y Panduro*. Estratto da « Zeitschrift für Romanische Philologie », 92 (1976), 3/4, pp. 394-407.
- Edilberto Coutinho, *Rondon e a política indigenista brasileira no Século Vinte*. Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, 1978, pp. 31.
- , *Um negro vai à forra*. São Paulo, Editora Moderna, 1977, pp. 102.
- Angel Crespo, *Aspectos estructurales de « El moro expósito » del Duque de Rivas*. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1973, pp. 257.
- , *Claro: Oscuro*. Zaragoza, Publicaciones Porviviir Independiente, 1978, pp. 110.
- R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. Redactor José-Alvaro Porto Dapena. Tomo III, fasc. 10, « entregar-envidiar ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 657-720.
- Celso Ferreira da Cunha, *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, FE-NAME, 4a ed. 1977, pp. 655.
- Carmen de la Fuente, *Nueva epístola a Fabio*. México, Federación Editorial Mexicana S.A., 1970, pp. 8.
- , *Procesión de la memoria*. México, Casa Editorial Libros de México, 1978, pp. 68.
- Graça Silva Dias, *António Aleixo — Problemas de uma cultura popular*. Estratto da « Revista de História das Ideias », I (1977), Coimbra, pp. 419-510.
- José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978, pp. XV + 297.
- Beatriz Diniz, *Os termos do parentesco em Armênio*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade, 1977, pp. 189.
- Giuseppe di Taranto, *Società e sottosviluppo nell'opera di Josué de Castro*. Genève, Librairie Droz, 1978, pp. 115.
- Dicționarul Limbii Române*. Tomul VII, partea A 2-A, Litera O; Tomul VIII, partea 1, litera P, P- Păzúii; Tomul VIII, partea A2-A, litera P, Pe- Pinar; Tomul IX, litera R. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1969 - 1972 - 1975.
- André Donelha, *Descrição da serra Leoa e dos rios de Guiné do Cabo Verde (1625) - Description de la serra Leoa et des rios de Guiné du Cabo Verde (1625)*. Edição do texto português, introdução, notas e apêndices por Avelino Teixeira da Mota. Notas por P. E. Hair. Tradução Francesa por Léon Bourdon. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977, pp. XIV + 471.
- Gustavo A. Doria, *Moderno teatro brasileiro. - Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, pp. 194.
- John Dowling, *El texto primitivo de « Las naves de Cortés destruidas » de Nicolás Fernández de Moratín*. Estratto dal « Boletín de la Real Academia Española », Madrid (t. LVII, cuad. CCXII), 1977, pp. 431-483.
- Carlos Duarte, *Domingo Gutiérrez, el maestro del Rococó en Venezuela*. Caracas, Ed. Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1977, pp. 108.

- Carlos F. Duarte, *El orfebre Pedro Ignacio Ramos*. Caracas, Ed. Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1974, pp. 128.
- Fernand' Esquyo, *Le poesie*. Edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di Fernanda Toriello. Bari, Adriatica Editrice, 1976, pp. 193.
- Luigi Ferrarino, *Filippo Juarra a Madrid*, a cura di ... Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978, pp. 199.
- Manuel Ferreira, *Grei - Contos*. Lisboa, Plátano Editora, 1978, pp. 114.
- Luigi Firpo, *Henri Dunant e le origini della Croce Rossa*, a cura di ... Torino, U.T.E.T., 1978-79, pp. XLII + 117.
- Hans Flasche, *Geschichte der spanischen Literatur, I. Von den Anfängen bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts*. Bern-München, Francke Verlag, 1977, pp. 487.
- Augusta E. Foley, *Delicado, La Lozana andaluza*. London, Grant & Cutler, 1977, pp. 67.
- Meri Franco-Lao, *Trovatori dell'America Latina*. Roma, Borla, 1977, pp. 325.
- Alberto Frattini, *Osservazioni sullo stile del Gioberti critico*. Estratto da *Letteratura e Critica, Studi in Onore di Natalino Sapegno*, IV. Roma, Bulzoni, 1977, pp. 457-486.
- , *Ideologia e tecnica nella satira politica di Trilussa*. Estratto da *Studi Trilussiani*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1977, pp. 143-161.
- , *Per un bilancio critico di « Poesia Nuova »*. Estratto da « Italianistica », VI (1977), 1, Milano, pp. 104-107.
- Antonia Fucelli, *Pedro Antonio de Alarcón. Suggestioni romantiche, emblemi tradizionali*. Estratto dagli « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia », XIV (1976-1977), pp. 103-173.
- José Enrique Gaviria, *« Caminos en la niebla » y otras piezas teatrales*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 149.
- Enzo Noé Girardi, *Manzoni e il Seicento — I cronisti lombardi del Seicento e i « Promessi Sposi »*. Estratti dal volume *Manzoni e il Seicento lombardo*. Milano, Università Cattolica, 1977, pp. 55.
- Álvaro Cardoso Gomes, *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade, 1977, pp. 167.
- Lorenzo Gòmis, *Poesia 1950-1975*. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 256.
- Pedro Grases, *El archivo de Bolívar*. (Manuscritos y ediciones). Caracas, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1978, pp. 296.
- Francesco Grisi, *Ricordo di città*. Roma, Trevi Editore, 1978, pp. 122.
- Gerardo Grossi, *Blasco Ibañez: una rilettura possibile? - I - La « fortuna » negli anni Venti-Trenta*. Estratto da « AION-SR », XX (1978), 2, pp. 429-468.
- Grupo Areíto, *Contra viento y marea*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 268.
- Grupo de teatro La Candelaria, *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 91.
- Ernesto Che Guevara, *Obras 1957-1967*. (2 voll.). La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 630 e 698.

- Joaquín Gutiérrez, *Te acordas, hermano*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 218.
- Paul E. H. Hair, « *Milho* », « *Meixoeira* » and Other Foodstuffs of the Sofala Garrison, 1505-1525. Estratto da « Cahiers d'Études africaines », XVII (66-67), 2-3, pp. 353-363.
- Richard Hitchcock, *The Kharjas*. London, Grant & Cutler, 1977, pp. 68.
« ISBN 1978 ». Madrid, INLE, 1978, pp. 1713.
- Rimma Kazakova, *La poesía ruso-soviética*. Versión de José Raúl Arango. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1978, pp. 299.
- , *En limpio*. Versión de Josep M.a Güell. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1978, pp. 189.
- Héctor René Lafleur, *Arturo Cambours Ocampo*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1972, pp. 158.
- Joseph L. Laurenti y Alberto Porqueras Mayo, *Impresos raros de la edad de oro en la biblioteca de la Universidad de Illinois, letra F (parte V)*. Estratto dall'« Anuario de Letras », México, XIV (1976), pp. 273-301.
- António Roberto de Paula Leite, *Rilke: Tentativa de Síntese e Compreensão (Introdução, notas, tradução)*. São Paulo, Pannartz Ltda., 1977, pp. 101.
- , *Presença de Alberto Salles*. S. L., S. A., pp. 59.
- Stella Leonardos, *Romanceiro de Anita e Garibaldi*. Florianópolis, SC (Brasil), Governo do Estado de Santa Catarina, 1977, pp. 208.
- Luisa Mercedes Levinson, *El estigma del tiempo*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1977, pp. 145.
- Elisa Lispector, *O dia mais longo de Thereza*. Romance. Segunda edição, revista pela autora. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1978, pp. 120.
- C. A. Longhurst, *Pío Baroja, El mundo es así*. London, Grant & Cutler, pp. 101.
- Juan M. Lope Blanch, *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, pp. 569.
- Francisco López Estrada, *La relación de las fiestas por los martires del Japón, de Doña Ana Caro de Mallén* (Sevilla), 1628. Estratto da: AA. VV., *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza 1978, pp. 51-69.
- Fernando Lorenzana, *Recuerdos de su vida*. Los publica por primera vez Germán Arciniegas. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 426.
- Lucebert, *Antología*. Versión de Francisco Carrasquer. Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 229.
- Gerard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806) — L'homme et l'œuvre*. Lille, Université de Lille III, e Paris, Librairie Honoré Champion, 1977, 2 voll., pp. V + 386 e 387-1184.
- Adelia Lupi, *La tassonomia del disordine nel « Manual de Zoología fantástica » di J. L. Borges*. Estratto da « Studi di Letteratura Hispano-americana », IV, pp. 91-96.
- Doireann MacDermott, *Aldous Huxley — Anticipación y retorno*. Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 275.
- Ian Macpherson, *Juan Manuel Studies*, Edited by ... London, Tamesis Books pp. 199.
- Mercedes Manero, *Rastro de muerte*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1978, pp. 216.

- José Manuel Marroquín, *Entre primos*. Edición, glosario y estudio por Cecilia Hernández de Mendoza. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. XIX + 500.
- Mario Marti, *Gli studi danteschi*. Estratto dal « Giornale Storico della Letteratura Italiana », CLV (1978), fasc. 489, pp. 30-51.
- Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix. Vol. I (1550-1794), 1978³, pp. 585; vol. IV (1877-1896), 1978¹, pp. 570; vol. V (1897-1914), 1978¹, pp. 581; vol. VI (1915-1933), 1978¹, pp. 596.
- Gaetano Massa, *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*. Roma, Herder Editrice e Libreria, 1978, pp. 128.
- Erlide Melillo Reali, *O duplo signo de « Zero »*. Rio de Janeiro, Editora Brasilia-Rio, 1976, pp. 83.
- , *Il messianismo letterario dal « sertão » alla città*. Estratto da AA. VV., *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma, IILA, 1978, pp. 169-178.
- , *Racconti in un romanzo: l'esperienza di Ignácio de Loyola Brandão*. Estratto da « AION-SR », XXI (1979), 1, pp. 37-58.
- Franco Meregalli, *L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento*. Estratto da « Arcadia », Berlin-New York, vol. 13 (1978), 3, pp. 242-254.
- José da Costa Miranda, *Acerca de uma apreciação crítica (séc. XVIII) (inédita?) da mesa censória, a Orlando Furioso, de Ariosto*. Estratto da « Estudos Italianos em Portugal », N. 38/39 (1975/76), pp. 145-155.
- , *Luigi Pulci, Durante da Gualdo e Cieco da Ferrara: Apontamentos sobre a presença, em Portugal, dos seus poemas cavaleirescos*. Estratto da « Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra », vol. XXXIV (1978), pp. 21.
- Maria Teresa dal Monte, *Ariosto in Germania*. Bologna, Università degli Studi, 1971, pp. 231.
- J. G. Moreno de Alba, *Valores de las formas verbales en el español de México*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1978, pp. 254.
- Nino Muccioli, *Per restare uomo*. Prefazione di Giancarlo Vigorelli. Milano, Mursia, 1978, pp. 82.
- Vitorino Nemésio, *Portugal a terra e o homem*. Antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX, por...Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 288.
- Rafael Núñez, *Poesias*. Prólogo de Ramón de Zubiría. Estudios de Carlos Valderrama Andrade, Nicolás del Castillo Mathieu. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. LII + 402.
- Carmen Ortega Ricaurte, *Los estudios sobre lenguas indígenas de Colombia*. Notas históricas y bibliografía. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 443.
- Carlos Edmundo de Ory, *Energeia. (Poesía 1940-1977)*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1978, pp. 234.
- Annamaria Pagliaro Micieli, *Il Nordeste di José Lins do Rego: fra autobiografia e messianismo*. Estratto da « AION-SR », XXI (1979), 1, pp. 313-323.
- Sandro Paparatti, *Ma io non sono Lazzaro*. S.l., Edizioni del Girasole, 1979, pp. 45.
- Joan Lynne Pataky Kosove, *The « Comedia lacrimosa » and spanish romantic drama (1773-1865)*. London, Tamesis Books, 1977, pp. 148.

- Mario Pensa, *Scritti di ...* Bologna, Università degli Studi, 1978 I+, Ipp. XXX 452.
- Antonio Pereira, *Pais de los Losadas*. Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 205.
- , *Historias veniales de amor*. Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 174.
- Hildebrando Pérez, *Aguardiente*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 78.
- Giorgio Petrocchi, *Tommaseo, Firenze e l'«Antologia»*. Estratto da AA. VV., *Primo centenario della morte di Niccolò Tommaseo 1874-1974*. Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. XIII + 27.
- , *Leopardi tra la «Lettera» e il «Discorso»*. Estratto da AA. VV., *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, vol. V. Giuffrè Editore, s.d., pp. 765-772.
- Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, *Estudo diacronico dos Verbos TER e HAVER, duas formas em concorrência*. Assis (Estado de São Paulo), 1978, pp. 110.
- Mario Pinna, *Lettura dell'opera «Y otros poemas» di Jorge Guillén*. Estratto da AA. VV., *Homenaje a Jorge Guillén*. Madrid 1978, pp. 369-385.
- Osmar Pisani, *As raízes do vento*. Florianópolis, Governo do Estado de Santa Catarina, 1976, pp. 96.
- Alberto Porcheras-Mayo, *La colección de Baltasar Gracián en la biblioteca de la Universidad de Illinois: Fondos raros (siglos XVII, XVIII y XIX)* (en colaboración avec Joseph L. Laurenti). Estratto da «Bulletin Hispanique», LXXIX (1977), Nos. 3-4, pp. 347-379.
- Racine. *Athalie*, a cura di Marina Zito. Napoli, Liguori Editore, 1978, pp. 144.
- Américo da Costa Ramalho, *Um capítulo da história do humanismo em Portugal: O «Prologus» de Estêvão Cavaleiro*. Estratto da «Humanitas», Coimbra, voll. XXIX-XXX (1977/78), pp. 53-72.
- Wolfgang Ludwig Rau, *Anita Garibaldi — O Perfil de uma Heroína Brasileira*. Prefácio de Oswaldo Rodrigues Cabral. Florianópolis, Edeme, 1975, pp. 526.
- Félix Restrepo, *El castellano naciente y otros estudios filológicos*. Edición dirigida por Horacio Bajarano Díaz. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 288.
- Carlos José Reyes, *El hombre que escondió el sol y la luna*. La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- Geoffrey Ribbans, *Pérez Galdós, Fortunata y Jacinta*. London, Grant & Cutler, 1977, pp. 128.
- Robert Ricard, *Le retour de Molinos*. Estratto da «Caravelle» 27 (1976), pp. 231-237.
- , *Marcel Bataillon (1895-1977)*. Estratto dal «Bulletin Hispanique», Bordeauz, LXXIX (1977), 1-2, pp. 5-10.
- , *Castillan «escantar»* (en collaboration avec Jean Lemartinel). Estratto dal «Bulletin Hispanique», LXXIX (1977), 3-4, pp. 535-541.
- Julio Ricci, *El Grongo - Cuentos*. Montevideo, Ediciones Geminis, 1976, pp. 155.
- Eamon Rodgers, *Pérez Galdós, Miau*, a cura di ... London, Tamesis Books, 1978, pp. 74.
- Daniel Rogers, *Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla*. London, Grant & Cutler, 1978, pp. 77.
- Ruggero M. Ruggieri, *Storia e poetica e poesia storica, tradizione e attualità nell'«Adelchi»*. Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1975, pp. 73.
- , *Cultura e civiltà, ieri e oggi*. Estratto da «Critica Letteraria», Napoli, VI (1978), II, pp. 211-227.

- Giuseppe Carlo Rossi, *Un «adattamento al gusto portoghese» dello «Alessandro in Sidone» di Apostolo Zeno*. Estratto da «AION-SR», XIX (1977), 2, pp. 571-582.
- , *La critica al Manzoni in letterature di lingue iberiche*. Estratto da «AION-SR», XX (1978), 1, pp. 71-106.
- , *Il Boccaccio nelle letterature in portoghese*. Estratto da AA. VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 209-242.
- , *Francisco de Miranda in Italia*. Roma, «America in Italia», 1978, pp. 22.
- , *La teórica del teatro de Juan Pablo Forner*. Estratto da AA. VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, Oviedo, Universidad, 1978, pp. 439-446.
- G. Sabat de Rivers, *El «Sueño» de Sor Juana Ines de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. London, Tamesis Books, 1976, pp. 160.
- Marius Săla, Dăn Munteanu, Valeria Neăgu, Tudora Șandru-Olteanu, *El léxico indígena del español americano - Apreciaciones sobre su vitalidad*. México-București, Academia Mexicana - Editura Academiei Române, 1977, pp. 197.
- J. L. Salcedo Bastardo, *El primer deber. Con el Acervo Documental de Bolívar sobre la Educación y la Cultura*. Caracas, Ed. Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1973, pp. 643.
- Maria Emília Madeira Santos, *Viagens de exploração terrestre dos portugueses em Africa*. Lisboa, Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1978, pp. 415.
- Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 458.
- Antonio E. Serrano Redonnet, *Temas de Historia de la Cultura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Universidad, 1976, pp. 90.
- , *Una loa inédita de la época virreinal*. Estratto dal *Bicentenario del virreinato del Rio de la Plata de la Academia Nacional de la Historia* tomo II. Buenos Aires 1977, pp. 263-301.
- Harvey L. Sharrer, *A critical bibliography of Hispanic Arthurian Material. I. Texts: the prose romance cycles*. Grant & Cutler Ltd, 1977, pp. 55.
- Jorge Siles Salinas, *Ante la historia. — Conciencia histórica y revolución*. Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 285.
- , *La literatura boliviana de la guerra del Chaco*. La Paz, Universidad Católica Boliviana, 1969, pp. 142.
- Vicente Pérez Silva, *Epistolario de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro con Belisario Peña*. Compilación, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972-1977, pp. XX + 271.
- José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*. Tomo XI. Madrid, C.S.I.C., 1976, pp. XIII + 871.
- , *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*. Madrid, C.S.I.C., 1978, pp. 407.
- Manuel Sito Alba, *Montherlant et l'Espagne — Les sources hispaniques de «La Reine Morte»*. Préface de Charles V. Aubrun. Paris, Librairie Klincksieck, 1978, pp. 179.
- Joseph Snow, *The poetry of Alfonso X el Sabio*. A critical bibliography by.. London, Grant & Cutler Ltd, 1977, pp. 140.
- Olney Borges Pinto de Souza, *Os vínculos da solidão* (Poesia 1969/1978). São Paulo, Clube de Poesia, 1979, pp. XVI + 96.

- Horst Steinmetz, *Galloromanische Bezeichnungen für « betrunken / sich betrinken », « Trunkenheit », « Trunkenbold »*. Bonn, Universität, 1978, pp. 316.
- Constantine C. Stathatos, *Editions and adaptations of Gil Vicente's works (1940-1975)*. Estratto da « Segismundo », XII (1976), 1-2, pp. 87-110.
- Bento Teixeira, *Prosopopéia*. Introdução, estabelecimento do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Durval. São Paulo - Brasília, Edições Melhoramentos - INL, 1977, pp. 182.
- Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 6a ed., 1978, pp. VIII + 168.
- Gilberto Mendonça Teles, *Poemas reunidos*. Prefácio de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra — MEC, 1978, pp. XXX + 307.
- John H. Turner, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry*. London, Tamesis Books, 1978, pp. 157.
- Francisco Ynduráin, *Una constante en la poesía de Antonio Machado*. Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1977, pp. 41.
- Gregorio Weinberg, *Sobre la historia de la tradición científica latinoamericana*. In « Criterio », Buenos Aires, 13-7-1978, pp. 352-358.
- Douglas L. Wheeler, *Republican Portugal. A Political History 1910-1926*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1978, pp. 340.
- René Wellek, *Storia della critica moderna*. Vol. IV: *Dal Realismo al Simbolismo*. Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 773.
- James Whiston, *Valera. Pepita Jiménez*. London, Grant & Cutler Ltd and Tamesis Books Ltd, 1977, pp. 81.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, t. XXVI (1976) n. 3-4, t. XXVII (1977) n. 1-2.
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, t. XIX (1977) nn. 1-4.
- « Aevum ». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a. LII (1978), nn. 1-3.
- « Africa Literata - Arte e Cultura ». Lisboa, 1 (1978), 1.
- « Anais » - XI Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros. Tóquio. Sophia University, 1977.
- « Anais de História ». Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a. VIII (1976).
- « Analele Universitatii București-Filosofie ». A. XXVI (1977).
- « Analele Universitatii București - Limba și Literatura Română ». A. XXVI (1977).
- « Analele Universitatii București - Limbi și Literaturi straine ». A. XXVI (1977).
- « Anales Cervantinos ». Madrid, C. S. I. C., XVI (1977).
- « Anales de la Novela de Posguerra ». Kansas State University, v. I (1976).
- « Anales de la Universidad de Murcia ». V. XXXIV (1977).
- « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli ». V. XIX, n.s. VII (1976-77).
- « Annali della Fondazione Einaudi ». Torino, v. X (1976), v. XI (1977).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». S. III, v. VII (1977) n. 4, v. VIII (1978) nn. 1-3.
- « Annali - Sezione Germanica » (Anglistica). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XXI (1978), n. 1-2.
- « Anuario de Letras ». Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, v. XIV (1976).
- « Archivo Hispalense ». Sevilla, Diputación Provincial, t. LX (1977) n. 183.
- « Boletim de Bibliografia Portuguesa ». Lisboa, Biblioteca Nacional, nn. 7-8 (1977).
- « Boletim Informativo ». Universidade de São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, a. II (1977) n. 5.
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, t. LX (1977-78) nn. 239-241.
- « Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español », Madrid, nn. 18 e 19 (1978).
- « Boletín de la Real Academia Española », LVIII (1978), cuadernos CCXVI e CCXV.
- « Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII » (Boces. XVIII), Oviedo, 3 (1975), 4 y 5 (1977).

- « Bollettino ». Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, v. XIII (1977).
- « Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere ». Genova, Facoltà di Economia e Commercio dell'Università, nn. 10 (1976) e 11 (1978).
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, v. LV (1978) nn. 1-4.
- « Bulletin Hispanique ». Université de Bordeaux, Faculté des Lettres, t. LXXIX (1977) nn. 1-4, t. LXXX (1978) n. 1.
- « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien » (« Caravelle »). Université de Toulouse-Le Mirail, n. 29 (1977), nn. 30-31 (1978).
- « Cambio ». México, D.F., n. 7 (1977).
- « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, nn. 106-110 (1978).
- « Centre de Philologie et de Littératures Romanes », fasc. 23, Strasbourg 1978.
- « Cercetări de Lingvistică ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, a. XXII (1977) nn. 1-2, a. XXIII (1978) n. 1.
- « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 41-46 (1978) e 47 - 48 (1979).
- « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, v. XXIX (1977) nn. 2-4, v. XXX (1978) nn. 1-3.
- « Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuan ». Tetuan, Marruecos, n. 13-14 (1976).
- « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, 339-342 (1978), 343-45 (1979).
- « Cultura ». Brasília, 7 (1977), n. 26 (Julho-Setembro).
- « Educación ». Cuba, Ministerio de Educación, a. VI (1976) n. 23, a. VII (1977) nn. 25 e 28.
- « Estudios Románicos ». Universidad de Murcia, Departamento de Filología Románica, v. I (1978).
- « Estudos Italianos em Portugal », Lisboa, n. 38-39 (1975-76).
- « Foro Literario », Montevideo, II (1978), vol. III n. 3.
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrew, v. XIV (1978) nn. 2-4.
- « Grial ». Vigo, nn. 59-62 (1978).
- « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, v. XLVI (1978) nn. 1-3.
- « Ibero-Americana Pragensia ». Praga, Universidad Carolina, v. I (1967) — v. X (1976).
- « Il Convegno ». Cagliari, anno 32 (1979), n. 1-2.
- « Italica ». Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 54 (1977), n. 4, e 55 (1978), n. 1.
- « Intervento ». Roma, nn. 23-25 (1976), 26-28 (1977), 29-34 (1978), 35 - 36 (1979).
- « Journal of Hispanic Philology », Tallahassee (Florida), II (1978), 2 e 3.
- « Latin American Theatre Review ». University of Kansas, vv. VI-XII (1972-1978).
- « Latino-América ». Universidad Nacional Autónoma de México, v. X (1977).
- « Le Lingue del Mondo », Firenze, Valmartina Editore, XLIII (1978), nn. 5 e 6, e XLIV (1979), nn. 1-3.

- « Letras ». Universidad Nacional Mayor de San Marcos, n. 82-83 (1976).
- « Letras de Deusto ». Bilbao, Universidad de Deusto, nn. 13-16 (1977-1978).
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, t. XXXII (1978) nn. 1-4.
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 335-340 (1978).
- « Limba Română ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, a. XXVI (1977) n. 6, a. XXVII (1978) nn. 1-5.
- « Lingua e Literatura ». Universidade de São Paulo, a. V (1976).
- « Lingua e Stile ». Bologna, a. XII (1977) n. 4, a. XIII (1978) nn. 1-3.
- « Língua Portuguesa ». Lisboa, Sociedade de Língua Portuguesa, a. XXVIII (1977) n. 4, a. XXIX (1978) nn. 1-3.
- « L'Italia che scrive », LXI (1978), nn. 7-8.
- « Manuscripta ». Saint Louis University, v. XXII (1978) nn. 1-2.
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, t. XIII (1977).
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, nn. 6-7 (1977).
- « Monteagudo ». Universidad de Murcia, nn. 60-62 (1978).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, v. LXXXVIII (1977) n. 4, v. LXXXIX (1978) nn. 1-4.
- « Notes et documents ». Roma, Institut International « Jacques Maritain », n. 9 (1977).
- « Nouvelle Ecole », Paris, Editions Copernic, nn. 25-26 (1974-75) e 27-28 (1975).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, t. XXVI (1977).
- « Nyelv-És Irodalomtudományi Közlemények ». Cluj, v. XXI (1977) nn. 1-2.
- « Oggi e domani », Pescara, VI (1978), nn. 9-12, e VII (1979), nn. 1-4.
- « Persona ». Universidade do Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, n. 1 (1977), n. 2 (1978).
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovaca, a. LIX (1977) nn. 3-4, a. LX (1978) nn. 1-3.
- « Poetica ». Amsterdam, a. IX (1977) n. 3-4, a. X (1978) nn. 1-3.
- « Quaderni di Lingue e letterature straniere », I (1976), 1. Palermo, Facoltà di Magistero dell'Università.
- « Quadernos de Pastoral ». Barcelona, nn. 48-50 (1977), 51-56 (1978).
- « Rassegna Iberistica ». Milano, nn. 1-3 (1978).
- « Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos ». Madrid, a. XV (1978) nn. 112-115.
- « Revista de Cultura Brasileira ». Madrid, Embajada del Brasil en España, n. 47 (1978), n. 48 (1979).
- « Revista de Filología Española ». Madrid, C.S.I.C., t. LVIII (1976) n. 1-4.
- « Revista de História », São Paulo, Universidade, LVI (1977), n. 112.
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de São Paulo, n. 19 (1977).
- « Revista Hispánica Moderna ». New York, Columbia University, t. XXXIX (1976-77) n. 3.
- « Revista Iberoamericana ». Universidad de Pittsburgh, v. XLIII (1977) n. 100-101, v. XLIV (1978) nn. 102-105.
- « Revue Romane ». Copenhagen, Institut d'Études Romanes, a. XIII (1978) n. 1.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, v. XVII (1977).

- « Saggi e ricerche di letteratura e lingue straniere ». Bologna, 8 (1977) e 9 (1978).
 « San Marcos ». Universidad Nacional Mayor de San Marcos, nn. 15-16 (1976).
 « Segismundo », Revista Hispánica de Teatro. Madrid, C.S.I.C., nn. 23-24 (1976).
 « Sillages ». Poitiers, Dépt. d'Études Portugaises et Brésiliennes, n. 5 (1977).
 « Sin Nombre ». San Juan de Puerto Rico, v. VIII (1977-78) nn. 3-4, v. IX (1978) nn. 1-2.
 « Studi Mediolatini e Volgari ». Pisa, XXV (1977).
 « Studium Ovetense ». Oviedo, Seminario Metropolitano, v. V (1977).
 « Texto ». Dep.to de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, a. III (1977) n. 3.
 « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, t. XXXII (1977) n. 3.
 « Studi Urbinati ». Università degli Studi di Urbino, a. LI (1977) n. 1-2.
 « Zona Franca ». Caracas, nn. 1-4 (1977), nn. 5-10 (1978).

CONGRESSI

Fra i prossimi congressi in programma si segnalano:

- XVI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, che si terrà dal 7 al 12 aprile 1980 a Palma de Mallorca. Per informazioni rivolgersi a: Segretariato del XVI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Estudi General Lullia, Carrer Sant Roc, 4, Palma de Mallorca.
- I Congresso Internazionale su Lope de Vega e le Origini del Teatro Spagnolo, che si terrà a Madrid dal 30 giugno al 6 luglio 1980. Per informazioni rivolgersi a: I Congresso Internazionale su Lope de Vega e le Origini del Teatro Spagnolo, Instituto « Miguel de Cervantes », C.S.I.C. (a la atención de M. Criado de Val), Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14.
- VII Congresso dell'Associazione Internazionale di Ispanisti, che si terrà a Venezia dal 25 al 30 agosto 1980. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Donatella Ferro, Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane dell'Università di Venezia, San Marco 3417, 30124 Venezia.