

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

**A N N A L I**  
**SEZIONE ROMANZA**

*Direttore:* Giuseppe Carlo Rossi

*Comitato di redazione:* Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare - Mariantonia Liborio - Eralde Melillo Reali - Gian Carlo Menichelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini

*Segretario:* Gerardo Grossi - *Segretario Aggiunto:* Claudio Bagnati

XXIV, 1

Gennaio 1982

**INDICE**

<i>Articoli:</i>	PAG.
Louis Antoine Olivier, <i>The Idea of the Connoisseur in France; Roger de Piles and Jonathan Richardson</i> . . . . .	5
Jean Sgard, <i>Le voyage à Naples du Marquis de Sade (1775-1776)</i> .	23
Raffaele Sirri, <i>Una tessera del mosaico calabrese: S. Angelo di Catraro</i> . . . . .	37
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nerina Costanzo, <i>Ricorrenze ritmico-semantiche ne « L'Infinito »</i> .	99
Francisco Lafarga, <i>Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle</i> .	115
José da Costa Miranda, <i>Libretos, libretistas e compositores italianos no Portugal do século XVIII: alguns apontamentos dispersos</i> . . . . .	127
Mario Pinna, <i>Didattismo e poeticità nelle « Coplas para el señor Diago Arias de Avila » di Gómez Manrique</i> . . . . .	135
Giovanni Pontiero, <i>The Amorous Theme in the Poetry of Carlos Drummond de Andrade</i> . . . . .	143
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora sul Metastasio in Brasile</i> . . . . .	157
Jack Weiner, <i>Lope de Vega's « Fuenteovejuna » Under Tsars, Commissars, and the Second Spanish Republic (1931-1939)</i> . . .	167
<i>Recensioni</i> (a cura di Francine Daenens, Redazione, Giuseppe Carlo Rossi, Maria Grazia Scelfo Micci, Raffaele Sirri) . . . . .	225
<i>Congressi</i> . . . . .	243

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori, nonché di far pervenire il lavoro accompagnato dalle informazioni necessarie per la scheda bibliografica. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva; se non pubblicati, non si restituiscono. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXIV, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55160

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente:

NAPOLI 1982



THE IDEA OF THE CONNOISSEUR IN FRANCE;  
ROGER DE PILES AND JONATHAN RICHARDSON

Treatises on art intended for the edification of the layman appeared late in France; not before the second half of the seventeenth century can one identify a genuinely original text.<sup>1</sup> And not before 1677 does any French writer — artist or amateur — attempt to outline the role of that layman peculiarly privileged in his relation to the fine arts: the connoisseur. The work is Roger de Piles' *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (Paris: Langlois, 1677). Although de Piles was himself one of the most distinguished connoisseurs of the late 17th century, however, neither the *Conversations* nor the much later *Cours de peinture par principes* (1708) can be called either a manual or an apology for the connoisseur. Strangely enough it was the English painter, Jonathan Richardson, who produced the first and perhaps the only true defense and illustration of the connoisseur in French art literature of the ancien régime.<sup>2</sup> The apparent limitations

<sup>1</sup> Although Franciscus Junius' *De pictura veterum* appeared in 1637 it is less a treatise than an anthology of classical quotations about the fine arts: cf. the assessments of Frank P. Chambers, *The History of Taste; An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, (New York: Columbia University Press, 1932), p. 91, and André Fontaine, *Les doctrines d'art en France, de Poussin à Diderot*, (Paris: Renouard, 1909), p. 22. According to Fontaine, the first real work of esthetics was Fréart de Chambray's *Idée du peintre parfait* (1662): *Les doctrines d'art* . . . , p. 20.

<sup>2</sup> Jonathan Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture, divisé en trois tomes*, (Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728). Originally published in two volumes in England: *An essay on the Theory of Painting* (London: 1715), and *Two Discourses*. I. *An Essay on the Whole Art of Criticism, as it relates to painting* . . . ; II. *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur; wherein is shown the dignity, certainty, pleasure, and advantage of it*, (London: 1719). The most complete bibliography on Richardson is in Lawrence Lipking, *The Ordering of*

of de Piles' discussions of the subject, however, reflect his more limited view of the role of the connoisseur and are no oversight. It is not excessively schematic to assert that de Piles and Richardson articulated, more or less elaborately, the principal elements of the two conceptions of the connoisseur which dominated 18th-century thinking on the subject. The aim of this essay is to explore their chief arguments and to suggest, though summarily, some echoes of their ideas in the latter part of the régime.

In 1677 the quarrel between color and drawing was at its most intense stage and Roger de Piles was the chief spokesman for the *Rubénistes*, as the advocates of color were known.<sup>3</sup> Not surprisingly the *Conversations sur la connoissance de la peinture* reflects the polemical atmosphere in which it appeared. The only published reaction to the work was a Poussinist riposte.<sup>4</sup> It would be a mistake to dismiss it as a polemical tract, however; at least one modern critic has recognized in it "la provisoire synthèse d'une esthétique 'par principes'."<sup>5</sup> Nothing in de Piles' later more comprehensive (and non-polemical) *Cours de peinture* contradicts the fundamental arguments of the earlier work.

*the Arts in 18th-century England*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970), to which the following should be added: Ralph Cohen, *The Art of Discrimination; Thomson's "The Seasons" and the Language of Criticism*, (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1964), esp. pp. 192, 256; Jean Hagstrum, *The Sister Arts; the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, (Chicago: University of Chicago Press, 1958), cf. p. 132; and Hélène Monod-Cassidy, *Un voyageur-philosophe au XVIIIe siècle, l'abbé Jean-Bernard Le Blanc*, (Cambridge: Harvard University Press, 1941), pp. 87 ff. The French translation of his work was made with Richardson's collaboration. My study, centered on France, makes exclusive use of the French edition.

<sup>3</sup> On the quarrel and on de Piles himself see Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, (Paris: Bibliothèque des arts, 1965). Cf. Léon Mirot, *Roger de Piles: peintre, amateur, critique, membre de l'Académie de Peinture (1635-1709)*, (Paris: Jean Schemit, 1924) and Gita May's article: "Diderot et Roger de Piles," *PMLA* 85 (May 1970), pp. 444-55.

<sup>4</sup> Pierre Sève, *Sur un ouvrage intitulé "Conversations sur la couleur"* [sic], (Paris: 1677). *Le songe d'Ariste*, published the same year, also attacks de Piles, according to Teyssède, *Roger de Piles . . .*, pp. 269-76.

<sup>5</sup> Teyssède, p. 269.

The first of the *Conversations*, set in the Tuileries Gardens, involves the author and two friends, Damon and Pamphile, who have just visited the King's collection newly installed in the Louvre. Although Damon enjoys a reputation as a connoisseur, he defers to the superior knowledge of Pamphile, the chief spokesman for de Piles' point of view throughout.

Damon's own reputation had recently been enhanced by his ability to identify the painter of an unsigned work and to decide whether a second work was an original or a copy, two functions consistently associated with connoisseurs throughout the literature of the art in the ancien régime. Their importance in an art market in which works are commodities and must therefore be authenticated and attributed, is self-evident. Pamphile, however, assigns only slight value to these abilities, which he calls "une connoissance un peu superficielle ... où la mémoire a plus de part que le jugement." (p. 9) He himself avoids such pronouncements because of their uncertainty. While it may be "fort agréable" to know who has painted a given work, true connoisseurship, he insists, lies elsewhere: "la véritable connoissance de la Peinture consiste à scavoir si un Tableau est bon, ou mauvais; à faire la distinction de ce qui est bien dans un mesme Ouvrage, d'avec ce qui est mal, et de rendre raison du jugement qu'on en aura porté." (p. 7).

At Damon's request Pamphile outlines the indispensable elements in the formation of a connoisseur. The first is the ability to approach a painting without prejudice.<sup>6</sup> Unless he can rid himself of all preconceived ideas, a connoisseur's technical expertise may interfere with his experience of a work of art,

<sup>6</sup> Teyssède attributes the eclecticism of the colorists to their position of weakness both in the Academy and among collectors. Colorist spokesmen and de Piles in particular, he claims, found the eclectic position strategically preferable to a direct attack on the champions of drawing. De Piles' eclecticism, however, appears to have been genuine: he continued to champion a broadening of tastes down to the last years of his life, after the smoke of the warfare between Rubenists and Poussinists had cleared, and he was surely influential in the creation of the generally liberal atmosphere of the Academy under the Coypels with whom he was allied in the prestigious Crozat circle; see: M. J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français, et de leurs liaisons avec les artistes*, (Paris: E. Dentu, 1856-58), vol. I, pp. 84 ff., and Teyssède, *Roger de Piles*, p. 519.



which should "surprise" the viewer. The uninitiated, on the other hand, easily have a spontaneous and global response to a work. (pp. 17-18).

De Piles' insistence on fresh beginnings, even for amateurs as sophisticated as Damon, proves that in his opinion there had been up to that point no clearly delineated program for connoisseurship. The deficiency of theoretical discussions, de Piles implies, had been the cause of much confusion in the thinking of amateurs. Damon laments that painters, refusing to discuss theoretical matters, argued that "le raisonnement estoit au bout du Pinceau, et que les Peintres n'avoient pas appris a en parler." (p. 14) Pamphile's rejoinder is that paintings themselves are the best teachers. (pp. 15-16) However, although the would-be connoisseur must begin by forgetting what he already has learned and look at paintings as if for the first time (p. 20), and always apply principles to the study of specific works (pp. 26-27), he must never lose sight of the quest for a solid theoretical understanding of artistic creation. Modern painters had, he insists, abandoned that quest. Deprived of the theoretical writings of ancient masters, modern artists had become slavish imitators without any understanding of the intellectual basis of art in antiquity. By simply learning to mimic the ancient models the moderns' "Science (est) plustost dans leurs doigts que dans leur teste." (p. 56; cf. Damon's comment on p. 14: "le raisonnement estoit au bout du Pinceau.")<sup>7</sup>

The excellence of ancient art was the result of principles derived from the careful study of nature. Ancient art (and its modern rival, Venetian painting) should serve the modern painter not so much as direct models but rather as aids in the judgment of *natural* beauties. (p. 66) De Piles' argument with the advocates of drawing, it is clear in this passage, is directed against mechanical copying without a concurrent intellectual

<sup>7</sup> André Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, pp. 63 ff., outlines the teaching methods of the Academy which, though it held a monopoly on posing live models, continued to require substantial copying from statues and *moulages*. Cf. Carl Goldstein, "Towards a Definition of Academic Art," *The Art Bulletin* 57 (March 1975), pp. 102-109.

effort to define principles. This lack of intellectual effort is closely tied to the narrow tastes which prevented *both* painters and connoisseurs from judging spontaneously: "Les gousts particuliers ausquels on s'attache trop fortement sont des nuages qui empeschent de faire un juste discernment des objets..." (p. 56) The concentration on certain parts of painting to the detriment of the global effect of a work leads to two different ills: for the painter a temptation to mechanical, slavish imitation; for the connoisseur an inability to perceive the full range of beauties present in the visual arts. For both ills the solution is the same: a broadened conception of beauty and a search for intellectual understanding of material techniques. Hence the importance in both painter and connoisseur of the ability to articulate the reasons for their judgments. (pp. 7, 15). In this way De Piles brings the painter and connoisseur together conceptually: both must have an intellectual command of the principles of painting.

Does this mean, however, that their esthetic experience is superior to the perception of a layman? If so, just what does superior mean? The most obvious answer would seem to be that they must see *more* because they are able to extrapolate from the work before them its step by step creation, and that seeing more necessarily means seeing better. De Piles draws no such conclusion. In fact he mildly disparages connoisseurship: the first effect of painting is "le plaisir des yeux qui consiste à estre surpris d'abord..." (p. 77) The beauty and surprise of this first glance consist of "une parfaite intelligence des couleurs, des lumières, et des oppositions. (...) Le Peintre doit chercher surtout à surprendre..." (pp. 78-9) Not, however, to surprise the fellow-artist or the initiate by some clever technique discernible only to the sophisticated eye; when de Piles speaks of surprise he consistently refers to the spontaneous and unlearned response. (pp. 17-20, 77-79) In any case, "Ce seroit une chose bien estrange que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres..." (p. 21)

If surprise and a perception of beauty at first glance are so important, Damon asks, then what of the fact that connoisseurs so often call attention to unperceived beauties: "quelque part qu'elles se trouvent, ils les déterrent ... et mettent quelque-

fois en réputation un Tableau qui estoit exposé depuis plus de soixante ans aux yeux de tout le monde, sans que personne le regardast, parce qu'il n'avoit rien qui surprist la veue?" (p. 80) Pamphile's answer is unequivocal: the hypothetical painting deserved its 60 years of neglect. The fact that connoisseurs admire a canvas does not establish its beauty. If they admire what others find mediocre it is because "ils y trouvent de belles parties qui sont inconnues aux autres, et que celle du Coloris n'y est pas...." (pp. 80-1)

The function of the connoisseur is not — according to the *Conversations sur la connaissance de la peinture* — to legislate taste. What distinguishes the true connoisseur is his ability to articulate the elements of aesthetic judgment. As early as his remarks to Du Fresnoy's *Art de Peinture* (1668) de Piles stressed this characteristic: he disparaged some connoisseurs not because they were unfamiliar with technical matters (like Diderot, later, they had "fréquenté les Peintres"), nor because they had limited acquaintance with the masterpieces ("ils ont vu les bons tableaux") nor even because of alleged deficiencies of taste ("ils ont le goût naturellement bon"). Their *connaissance* was superficial and 'mal fondée' because "il leur est impossible de dire en quoi consiste la beauté des Ouvrages qu'ils admirent, ou le défaut de ceux qu'ils condamnent."<sup>8</sup>

Forty years after the *Conversations*, in the *Cours de peinture par principes* the role of the connoisseur, according to de Piles, is placed in a final perspective. The *Cours* distinguishes two "ideas" of painting — the first accessible to all men, its effect on the viewer, the seduction of its illusion of reality created by line and color. (*Cours*, p. 3) This "idée générale qui convient à tous les hommes" is an *a priori* and holds true for every level of the hierarchy he sketches: "les ignorans, les amateurs de Peinture, les Connoisseurs, et les Peintres mêmes." (pp. 3-4) The second idea, however, is concerned not with the *effect* but with the production of paintings: "Cette idée regarde en détail toute la théorie de la Peinture...." (p. 5) Technique, whether

<sup>8</sup> C. A. Du Fresnoy, *L'Art de peinture* (Paris: Langlois, 1668), preface by de Piles, p. iii.

acquired by simple manual imitation or by intellectual and manual effort combined, must be totally mastered, so that "il semble qu'ils (les peintres) n'ayent besoin d'aucune réflexion pour l'exécution de leurs pensées." (p. 5) This may seem at first a concession towards the painters who insisted their reasoning was "au bout du pinceau." For de Piles, however, the mastery of technique is possible only when both mechanical execution and a knowledge of the principles of painting are combined. For him the dichotomy of conception and execution was invalid in the naive terms which prompted some writers and patrons to think the essence of painting was conceptual and to disparage execution.<sup>9</sup> Nevertheless, this second idea is susceptible to subdivision, so that painters tend to develop greater skill in one part to the point of basing their general idea on it alone. This, according to de Piles, explained the contradictions among various general definitions.

The connoisseur's place is clearly within the second "idea" of painting. Neither painter nor connoisseur holds a privileged position in the general idea by virtue of technical expertise. The connoisseur's superiority concerns the "theory" of painting, by which de Piles clearly means *technique*. This tends to establish the connoisseur's role as that of evaluating an artist's command of the various "parts" of painting, not to pronounce definitive judgment on the whole of a work. In fact, the *Cours* is only marginally concerned with the question of the connoisseur. De Piles' preoccupation with the "parts" of painting

<sup>9</sup> See, for example, Samuel-Joseph Sorbière, *Relations, lettres et discours de Mr. de Sorbière sur diverses matières curieuses* (Paris: R. de Ninville, 1660), pp. 245-6: "Pour ce qui est de ce qui se passe dans le cerveau, chacun y forme ses Peintures, et y en a fait d'aussi belles que ceux qui n'ont fait de toute leur vie que broyer des couleurs et manier le pinceau." Even the academician André Félibien disparaged execution compared to composition (conception) which "comprendrait presque toute la Théorie de l'Art." The other parts of painting "ne regardent que la Pratique et appartiennent à l'Ouvrier." See: André Félibien, *De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'antiquité. Dialogue.* (Paris: Pierre le Petit, 1660), pp. 2-3. In England Shaftesbury treated his artist retainers as manual executants while "he invented the programme and pattern of all the works of art produced to his order." Edgar Wind, "Shaftesbury as a Patron of Art," *Journal of the Warburg Institute*, II (1938-39), p. 185.



and with the order of approach (i.e. in the activity of painting) in the *Cours*, make it clear that he conceived his work as a manual for the production of art works, not as a guide to the appreciation of them. His object was to instruct artists. He was confident that great paintings would acquire their own audience. His conception of art excluded any idea that it is a phenomenon for initiates, a pleasure for the studios only, accessible at the end of a rigorous preparation.

That this is so is nowhere more clearly illustrated than in the author's comments on enthusiasm. (pp. 114-15) The painter's enthusiasm is consciously cultivated and maintained by an exercise of discipline and will while "le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, et comme malgré lui..." (The word "détail" usually means, for de Piles, not an anecdotal or compositional detail, but refers to the "parts" of painting. Cf. p. 5). When *le Vrai* is joined to enthusiasm it "transporte l'esprit... le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-même." Enthusiasm has a relationship to the sublime which is obviously analogous to that between the ordinary spectator's view of a painting and the connoisseur's. The sublime is perceptible "dans le détail de toutes les parties" and requires "au moins quelques momens de réflexion." (p. 116) This more intellectual quality of the sublime does *not* give it a higher value. However rationalistic de Piles' esthetics, in his axiology the rational does not take precedence over what is directly intuited in the experience of art. "Il me paroît, en un mot," he writes, "que l'Enthousiasme nous saisit, et que nous saisissons le Sublime. C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable que le Peintre doit porter son Ouvrage aussi bien que le Poète; s'ils veulent arriver l'un et l'autre à cet extraordinaire Vraisemblable qui remue le cœur, et qui fait le plus grand mérite de la Peinture et de la Poésie." (p. 117)

For de Piles the rational, the methodical, the systematic rigors are reserved for the artist, not the spectator. Though certain beauties require reflection and study by the viewer, calling attention to this fact was obviously not so important for de Piles as calling artists to the mastery of the principles of artistic creation. The viewer is to be given an effortless exper-

ience, hence the continual insistence on the obligation to attract: "l'obligation de la Peinture (est) d'appeler et de plaire..." (p. 20); the painter must use poetic license if necessary to awaken attention (p. 68); he must make the story clear even to a viewer who is unfamiliar with it (p. 69); he must use allegory only when the story is unclear without it (p. 72). The painter must, says de Piles in essence, take the spectator as he finds him: "le Peintre... ne peut ni pénétrer, ni changer l'esprit de son Spectateur, (et) doit toujours faire des efforts pour se rendre intelligible." (p. 72)

It was Jonathan Richardson, an English painter, who in the early years of the 18th century issued the most resounding call for men of "quality" to become connoisseurs by providing them with the principles of connoisseurship in his *Traité de la peinture*. Richardson's role in England has been compared to that of de Piles in France.<sup>10</sup> He has been credited with initiating 18th century English discussion of the arts and he influenced such prominent French amateurs as the abbé Le Blanc.<sup>11</sup>

Richardson's treatise had no real counterpart in France. This perhaps explains why it was translated into French fairly soon after it appeared in English. It appears to have enjoyed wide circulation: a random survey of some eighty catalogues of private libraries in France published in the second half of the 18th century suggests that Richardson's work in its French adaptation was more common than any similar treatise published between 1700 and 1750, more common in fact than either Du Bos' *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris: 1719), or the abbé Batteux' *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris: 1746).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Lipking, pp. 113-4.

<sup>11</sup> Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in 18th-Century England* (New York: Modern Language Association of America, 1935), pp. 173-4. Cf. Lipking, pp. 120, 122, n. 35, p. 126; Monod-Cassidy, p. 87.

<sup>12</sup> My random sample was made from the *Catalogues de vente* at the Bibliothèque Nationale in Paris. Of the eighty catalogues surveyed fifteen listed Richardson's work, twelve that of the abbé Batteux and only four showed Du Bos

Lawrence Lipking calls Richardson the first writer on the

*Réflexions*. Of course a much larger sample would be needed to prove that Richardson's work was more widely circulated than any other and some other method entirely to determine which works were read, but these figures at least suggest a substantial audience. The catalogues consulted, were the following:

Q7891 (Crozat de Thiers)	Q8876-78 (abbe Durand)
Q8755 (Demours)	Q8876-78 (de Rochefort)
Q7435-7437 (Falconet)	Q8876-78 (Prince de Lorraine)
Q7757 (Barrier des Cazeaux)	Q8876-78 (M. ***)
Q7758 (Barbe)	Q8251 (Midy)
Q7759 (M. ***)	Q8252 (Comte de Rosen)
Q7760 (Herissand)	Q8362 (De Rochebrune)
Q7761 (Bouret de Valroche)	Q8363 (M. ***)
Q7849 (Caze)	Q8364 (De La Condamine)
Q7850 (M. ***)	Q7998 (Gersaint)
Q7851 (M. ***)	Q7999 (Morel)
Q7856 (abbe Chauvelin)	Q8000 (Prevost)
Q7862 (Comte de Clermont)	Q8001 (M. ***)
Q7781 (Bernard)	Q8068 (Prince d'Isenghien)
Q7819 (Boze)	Q8253 (De Gouvernet)
Q7872 (Collin)	Q8676 (Anisson Dupéron)
Q7872 (Marianne)	Q8254 (M. Le M. D. B.)
Q7873 (Ogier)	Q8263 (Morand)
Q7874 (Mrg. Le Chancelier)	Q8264 (M. ***)
Q7875 (M. ***)	Q7912 (Desmarquets)
Q7880 (Coquelet)	Q8574 (M. D. R.)
Q7886 (Couvey)	Q8575 (M. ***)
Q7900 (David)	Q8576 (M. ***)
Q7901 (Davey de la Fautriere)	Q8771 (D'Emery)
Q7904 (Delaleu)	Q8771 (Comte Wengierski)
Q7905 (abbe Delan)	Q8771 (Le Beuf de Requiston)
Q8876-8878 (Robin)	Q8125-27 (Lamoignon)
Q8876-78 (Le Clerc de Sept Chenes)	Q8026 (Guyon)
Q8876-78 (Ducarne de Blangy)	Q7914 (D'Argenville)
Q8876-78 (Izquierdo)	Q7919 (Dortons de Mairan)
Q8876-78 (Coytel de St.-Philippe)	Q8040 (Baron d'Heiss)
Q8876-78 (D'Angeul)	Q8124 (Lambert)
Q8876-78 (Menck)	Q8187 (M. ***)
Q8876-78 (Julien de Parme)	Q8678 (Citoyen ***)
Q8876-78 (Drumgold)	Q8229 (Marianne)
Q8876-78 (De Beaupre)	Q8321 (Marquise de Pomadour)
Q8876-78 (Pothouin)	Q8331 (Randon de Boisset)
Q8876-78 (De Soulligne)	Q8835 (Mallard)
Q8876-78 (Adhenet)	Q8910 (M. ***)
Q8876-78 (Divernois)	Q9452 (Huet de Toriny)

arts to recognize clearly the existence of two distinct audiences, those who wanted to "correct their ideas about art, and those who [wanted] to learn how to paint."<sup>13</sup> De Piles' notion of a spontaneously valid perception by the unsophisticated viewer has no place in Richardson's ideas: "Nous ne devons pas nous contenter de voir en général," he wrote, "nous ... devons examiner les particularités."<sup>14</sup> The viewer must understand his experience of a painting: "Si nous ressentons quelque plaisir, ou quelque dégoût; si notre Esprit trouve quelque chose d'instructif, ou de choquant, nous devons en rechercher la cause...." (p. 27) Inevitably this leads to an examination of the parts of a painting described in detail early in Richardson's essay on criticism. (pp. 12-13, 24).

Volume two of the *Traité — the Essai sur l'art de critiquer* — reviews the major theoretical points covered in the first volume, *Un essai sur la théorie de la peinture*, which is similar in many respects to the *Cours de peinture par principes*. Richardson intends both the painter and the wouldbe connoisseur to read his first volume, while the remaining volumes concern exclusively the problems of critical judgment. Aside from the sketch of a program for connoisseurship in the *Conversations de Piles* refused to produce a systematic guide for the connoisseur. For Richardson such a guide was indispensable. De Piles' confidence that great art would find its audience, would be even more likely to find it among the uninitiated, finds no echo in Richardson for whom, as Lipking has observed, the true appreciator of art was "a sort of intellectual athlete dedicated to the full pursuit of lucidity."<sup>15</sup>

Richardson's rules of judgment for the connoisseur are four in number. The first of them, at least, rejoins de Piles' conception: "... la première chose qu'on doit observer, pour devenir soi-même bon Connoisseur, c'est d'éviter les Préjugés, et les faux Raisonemens." (p. 7) With the second rule, how-

<sup>13</sup> Lipking, p. 110.

<sup>14</sup> Richardson, *Traité*, II, p. 27. References to the *Traité* will henceforth be given in the body of the text. Unless otherwise indicated page numbers refer to volume II.

<sup>15</sup> Lipking, p. 115.



ever, he moves onto ground where it is doubtful de Piles would have followed. Richardson insists that the rules of judgment "soient les mêmes que celles qu'un tel juge auroit suivies, s'il avoit eu à faire lui-même la Pièce dont il va juger." (p. 11) It is crucial to Richardson's program that the spectator judge from what amounts to an artisanal point of view. The third rule for the would-be connoisseur is to know many paintings: "... il faut avoir une parfaite connoissance des meilleurs Morceaux et le connoisseur en doit faire son occupation continuelle." (p. 15) Without broad experience a mediocre work might appear sublime. (pp. 15-16) The characteristics of the sublime for Richardson are those which de Piles expects of any successful painting: "il faut que le Sublime frappe fortement l'Imagination, qu'il la remplisse et qu'il la captive, d'une manière à ne pouvoir y résister." (pp. 16-17) De Piles had written that before a successful painting "le Spectateur ... sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup et comme malgré lui," while the great painting is characterized by the presence of truth and "enthousiasme": it "transporte l'esprit ... le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-même." (*Cours*, pp. 114-115) The sublime, as we have seen, is perceived by an effort of the intellect and ranks lower in de Piles' hierarchy of values. (*Cours*, p. 117) Although both writers urge the student of art to rid himself of prejudices, Richardson's purpose is different. For the more empirically minded Richardson the clean slate is a requirement for the beginning student only while for the rationalist de Piles it needs to be reconstituted before each new work.<sup>16</sup>

Comparison for Richardson leads not only to more refined but to more exclusive tastes. The connoisseur becomes more difficult to please as he becomes more experienced. Richardson concedes this may be an argument against connoisseurship but argues that its validity depends on one's conception of the purpose of painting: if its purpose is only to please then the development of exclusive tastes is a disadvantage. (pp. 18-19)

<sup>16</sup> Which explains why de Piles concentrates his efforts not on a true neophyte but on Damon, a personage already reputed to be a connoisseur.

He argues that the teaching function of painting raises it above a mere sensual pleasure. Technical skill therefore is not enough; invention, he insists, is more important than execution. (p. 21)

This leads to the fourth rule for informed judgment: "... pour juger à quel degré de Bonté est un Tableau ou un Dessein, il faut premièrement en considérer l'espèce; et après cela, en examiner les différentes parties." (p. 22) The first concrete judgment before an actual work, then, has nothing to do with painterly values *per se* but is an application of the hierarchy of genres. The second step too is hierarchical: the examination of the various *parts* of the painting. The balance of Richardson's guide to the judgment of paintings is devoted to the discussion of these parts. In terms of the connoisseur's — i.e., for Richardson, of the ideal viewer's — priorities, the examination of these parts precedes the question of a work's success in terms of pleasure and utility. Conformity to the rules governing the respective "parts" can be objectively ascertained, while pleasure and utility "sont des considérations purement personnelles; et c'est à chacun en particulier à en juger." (p. 36)

The last volume of his *Traité*: "Discours sur la science d'un connoisseur," is less an exposition of the principles of connoisseurship — these have been developed in the second section — than an argument for its value to England, to the cause of Christianity and to the individual. The apologetic intent is explicitly stated: too many people see painting as mere ornament: "Je vais tâcher de faire cesser cette Cause ... je vais faire mes efforts pour mettre mes Compatriotes dans des dispositions plus favorables ...." (p. 16) In particular, Richardson directs his apology at "les gens de qualité." pp. 201, 204, 221, 222). His arguments range from appeals to national pride through claims that an increase in the number of connoisseurs will benefit the national economy to the assertion that this spread of appreciation of the arts will strengthen individual virtue and raise the general level of morality throughout England. (pp. 114-17, 145 ff., 204 ff.)

Richardson raises the notion of the connoisseur to a level reminiscent of that on which the "universal" painter was supposed to function and does so for the same reason: he sees it as the level of art itself. If the painter must possess almost

herculean qualities to produce true art the connoisseur must possess them in order to experience a completed work. The same idea pervades most of the writing on connoisseurship in the 18th century. Taken to its logical extreme it requires connoisseurs to complete their education by actually practicing the arts. Antoine Coypel, Du Bois de Saint Gelais, D'Argenville, Cochin — all expected the true connoisseur to practice the arts as a prelude to judging the works of others.<sup>17</sup> Richardson does not go so far though he toys with the idea.<sup>18</sup>

The tradition of vigorously disciplined preparation, for which Richardson is perhaps the most eloquent and surely the most loquacious spokesman, was the dominant one throughout the ancien régime from the early 1660's when the word connoisseur first achieved general circulation, to the 1780's when Watelet gave it a final formulation on the eve of the revolution.<sup>19</sup> Throughout those years few writers defended anything like a contrary position. In his *Réflexions critiques*, published in

<sup>17</sup> Charles Coypel, *Discours sur la peinture prononcés dans les conférences de l'Académie*, (Paris: Mariette, 1732), p. 8; Louis-François Du Bois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais-Royal* (Paris: D'Houry, 1727); p. v; Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris: De Bure, 1745-52), I, p. xxii; Charles Henry, ed., *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin*: Cochin writes that it was Caylus' practice of the arts which "lui avoit ouvert les yeux sur leurs beautés." (p. 26) Stendhal went further than most 18th-century writers on the arts by virtually excluding theoretical works in favor of practice. In his *Histoire de la peinture en Italie* (Paris: Calmann-Levy, s.d.), p. 407 ff., he proposed a fifty-hour introduction to the arts consisting of observation and study of anatomy and including thirty-four hours of practical exercises. The advocates of this approach to connoisseurship appear to have sought a situation analogous to that which, according to Sartre, characterized the relationship between literature and its audience in the 17th century: "On lit parce qu'on sait écrire; avec un peu de chance, on aurait pu écrire ce qu'on lit." Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?" *Situations, II*. (Paris: Gallimard, 1948), p. 135.

<sup>18</sup> "Pour conclure cette branche de mon Argument, en faveur de la Dignité de la Peinture & de la Connoissance, je remarquerai, que les Personnes de la première Qualité, n'ont pas cru, que la pratique, non seulement de cette dernière, mais même de la première, fut indigne de leur attention." (p. 184)

<sup>19</sup> André Watelet and André Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, (Paris: L. F. Prault, 1792), I, pp. 63-65. Cf. Caylus' "Discours de l'amateur," note 25 below; Charles-Nicolas Cochin, *Les misotechnites aux enfers* (Amsterdam: 1763).

France at the same time Richardson's works were appearing in England, Du Bos attempted to articulate an esthetics "based exclusively on the spectator."<sup>20</sup> Vigorously pursued, Du Bos' idea would seem to lead to the conclusion that the connoisseur's superior knowledge is irrelevant to the actual esthetic experience. The preoccupation with technique is essentially an idle one: if a work touches us "il doit être excellent à tout prendre" while a perfectly executed work may not touch us and is therefore bad. (Du Bos, I, p. 305) Du Bos defines the connoisseur much as de Piles does: his chief advantage is an ability to articulate the reasons for the success of a work. (Du Bos I, p. 306). Moreover there is a certain danger in the expertise of connoisseurs. They are likely to judge poorly because, like professional artists, their "sensibilité" is worn down, they judge "par voye de discussion" and tend to favor one part over the others.<sup>21</sup>

Du Bos' position, however, is not as radical as it seems. His comments are qualified in two important respects. First, by the public he means a certain, *élite*, public: "... je ne comprends pas le bas peuple dans le public capable de prononcer sur les poèmes ou sur les tableaux, comme de décider à quel degré ils sont excellents. Le mot de Public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde." (Du Bos I, p. 316) It is a public which has read, seen, compared, discussed and has "ce qu'on appelle goût de comparaison." (*Ibid.*) Secondly, he retreats considerably when he speaks of judgments which concern the visual arts. In section XXVII significantly entitled: "Qu'on doit plus de déférence aux jugements des peintres qu'à ceux des poètes," he claims that the public knows much more about the technical side of poetry than that of painting and that "les beautés de l'exécution sont bien plus importantes dans un tableau qu'elles ne sçauroient l'être dans un poème français."<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 2 vols. (Paris: Mariette, 1719); the quoted characterization is from Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (Boston: Beacon Press, 1966), p. 324.

<sup>21</sup> Pp. 344-45. Cf. p. 348 where he declares that most artists are so concerned with technique that they can no longer be touched.

<sup>22</sup> P. 360. Du Bos' remark corroborates Sartre's contention that in the ancien



These beauties may make themselves felt on the non-painter "mais ils ne sont point capables pour cela de juger du mérite du Peintre. Pour être capable de juger de la louange qui lui est due, il faut sçavoir à quel degré il a aproché des Artisans qui sont les plus vantés pour avoir excellé dans les parties où il a réussi lui-même. Ce sont quelques uns de ces degrés, de plus ou de moins, qui font la différence du grand homme et de l'ouvrier ordinaire. Voilà ce que les gens du métier sçavent."<sup>23</sup> In fact Du Bos contradicts his own principles by concluding that the beauties of execution in a painting can make the work precious even if its affective force is deficient, a characteristic he specifically denies is true of poetry.<sup>24</sup>

Du Bos' hesitation to apply his esthetics rigorously to the visual arts and his deference to "les gens du métier" leaves him with one foot still firmly planted within the tradition which reserves connoisseurship for an unusually well informed and well prepared elite.<sup>25</sup>

régime "on lit parce qu'on sait écrire" and that the reader was "un écrivain en puissance." Jean-Paul Sartre, *Situations II*, op. cit., pp. 134-35.

<sup>23</sup> P. 361. "Ainsi," he continues, "la réputation du Peintre, dont le talent est de réussir dans le clair-obscur, ou dans la couleur locale, est encore plus dépendante du suffrage de ses pairs, que la réputation de celui, dont le mérite consiste dans l'expression des passions et dans les inventions poétiques, choses où le public se connoist mieux et dont il juge et qu'il compare par lui-même".

<sup>24</sup> *Ibid.* He explains the late success of the colorists by reference to this characteristic. Around the same time Antoine Coypel insisted that even "les plus ignorans" can find the faults in a painting while "les grandes beautez ne sont pas à la portée du peuple grossier; ... il faut pour les sentir un discernement exquis, un goût, un génie supérieur." *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, (Paris: Jacques Collombat, 1721), p. 32.

<sup>25</sup> The most eloquent expression of academic reluctance to concede the layman's right to judge their creations came in an exchange between the Comte de Caylus and the Director of the Royal Academy, Charles Coypel. Caylus' ambitious outline of the amateur's role as counselor and judge was the subject of his discourse to the Academy on 7 September 1748, published by André Fontaine, ed., "Discours de l'amateur," *Caylus. Vies d'artistes du XVIIIe siècle; discours sur la peinture et la sculpture; salons de 1751 et de 1753 — Lettre à Lagrenée*, (Paris: Renouard, 1910), pp. 119-29. Cf. Anatole de Montaiglon, ed., *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*, 10 volumes, (Paris: J. Baur, 1875-92), vol. VI, p. 136, for Coypel's tactful rebuttal of Caylus'

For better or for worse, however, it was not this quasi-ascetic program for connoisseurship which was to dominate open public discussion of the arts in the last decades of the régime. La Font de Saint-Yenne, Bachaumont and other champions of journalistic art criticism echo de Piles' anti-elitist sentiments during the great controversy between artists and critics which began at mid-century.<sup>26</sup> The danger of uncontrolled criticism, from the artists' point of view, was of course that the critic's only qualification was literacy. Ironically then, the heirs of one of the most illustrious of the 17th-century connoisseurs — de Piles — consisted largely of mediocre and justly forgotten journalistic hacks. Needless to say, however, among those laymen presumptuous enough to judge the work of contemporary artists was one — if only one — Denis Diderot.<sup>27</sup>

Louis Olivier

pretensions. Playing on the difficulty of the preparation needed Coypel politely insisted that very few amateurs indeed might hope to qualify to make artistic judgments.

<sup>26</sup> On the controversy over journalistic and pamphlet art criticism see Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, (Munich: F. Bruckmann, 1915), pp. 197 ff. Cf. Samuel Rocheblave, *Les Cochins*, (Paris: Librairie de l'art, G. Pierson et Cie., 1893), p. 128 ff. Bachaumont insisted on informed judgments but contended that any "homme d'esprit" could become a reliable judge with a rather modest preparation; see: Louis Petit de Bachaumont, *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, (Paris: 1752), pp. iii-v. Cf. my article, "The Other Bachaumont: Citizen and Connoisseur," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 161 (1976), pp. 219-44.

<sup>27</sup> For a discussion of Diderot's direct debt to de Piles see Gita May's article, "Diderot et Roger de Piles."





mes loin du compte. Lorsque Sade rédige fiévreusement, à la fin de 1776, les premiers chapitres de son livre, il peut encore croire que la lettre de cachet dont il est l'objet a été suspendue et qu'il va rentrer dans le monde avec une réputation d'écrivain savant; mais dès novembre éclate l'affaire Trillet à La Coste, tandis qu'à Rome, l'Inquisition arrête Oberti, son principal informateur<sup>2</sup>. Le grand œuvre n'ira pas plus avant. Le 13 février 1777, il est arrêté; il restera en prison jusqu'en 1790. En quelques mois, il a donc rédigé rapidement ces quelque trois cents pages qui tiennent du journal de voyage et du guide, mais d'un guide paradoxal, composé à partir des récits de Misson, de Lalande et surtout de la *Description historique et critique de l'Italie* de Jérôme Richard, qu'il a sous les yeux au moment de composer son propre commentaire<sup>3</sup>. Contre ces scribes besogneux, il réagit avec colère, en homme de qualité, en philosophe, en génie impatient. En fait, ce grand seigneur a traversé l'Italie en homme traqué et démuné d'argent. Ces neuf ou dix mois de séjour lui laissent à la fois le souvenir ébloui d'une rencontre avec la beauté, et le ressentiment d'un aristocrate déclassé. Il compose donc un guide par antiphrase, par refus, par brusques dérives, en même temps qu'un journal intérieur de mauvaise foi. Sa manière est de récrire le voyage d'Italie en « philosophe » et de donner un sens à la nomenclature traditionnelle des œuvres d'art. Il voudrait, à l'exemple de Montesquieu, tirer du spectacle des lois et des mœurs une haute leçon de philosophie politique; mais sa politique exprime la seule protestation d'un marquis aux abois, traqué par les robins, les

<sup>2</sup> Giuseppe Oberti, qui fournissait à Sade des descriptions des mœurs de Rome et des anecdotes galantes, est arrêté à la fin de 1776 (Lély, *ouvr. cité*, p. 48).

<sup>3</sup> Il est difficile de démêler l'influence qu'ont exercée sur Sade le *Nouveau voyage en Italie* de Misson ou le *Voyage en Italie* de Lalande: tous les guides se copient; l'influence de la *Description historique et critique de l'Italie* de Jérôme Richard (Dijon, Desventes, 1766, 6 vol.) est par contre évidente et tourne souvent, chez Sade, au simple plagiat. Le tome IV portait sur « Naples et ses environs »; le plan est celui que reprend Sade: histoire et description de la ville, puis « Considérations générales sur les mœurs et les usages à Naples ». On peut se demander si Sade a écrit en marge du livre de Richard, ou s'il n'a pas utilisé méthodiquement cet ouvrage pour rédiger ses souvenirs après coup; la pratique qui consistait à corriger et compléter un guide connu était de toute façon courante à l'époque.

créanciers, les marauds de La Coste; et sa philosophie du Génie est avant tout un plaidoyer mal déguisé pour le génie sadien.

2. — C'est sans doute la relation de Naples qui répond le mieux au projet initial de Sade, et qui en même temps se double le plus profondément du journal d'un voyageur angoissé. On y sent bien, comme l'écrit G. Daumas, un « Marquis de Sade en liberté », mais en liberté déjà surveillée. Il n'osa avouer son identité; son incognito est constamment menacé; il est espionné par les hommes du chargé d'affaires Béranger; il n'ose paraître à la Cour ni dans les cercles mondains où sa réputation fort compromise pourrait lui valoir quelque avanée<sup>4</sup>. Cet homme seul, qui vit dans une auberge, qui parcourt toute la ville à pied, qui ne se sent libre que dans la foule — mais une foule qu'il lui arrive de haïr —, qui hante, faute de mieux, les églises et les musées, ce solitaire coléreux est en vérité un étrange pèlerin. A Saint-Janvier, il se souvient de quantité d'assassinats commis contre de « malheureux étrangers » soupçonnés d'hérésie (p. 424); à l'occasion du Carême, il mentionne le meurtre d'un Anglais « riant de ces imbécillités », par une populace effrénée (p. 453). Soumis à toutes les tentations dans une ville livrée à la débauche, il est hanté par la crainte du « mal napolitain ». Le fanatisme, l'inquisition policière et la maladie semblent le cerner. Cet homme en liberté n'est vraiment libre qu'avec lui-même, comme il le sera toujours.

Que voit-il de Naples? D'abord une ville sublime et répugnante, un site grandiose et lumineux, mais envahi par les boutiques et empuanti par l'odeur du sang (p. 381). Ville de contraste: la nature est édenique, la culture est arriérée. Depuis Virgile, rien ne s'est passé, ou plutôt, tout s'est dégradé. Naples donne le spectacle d'une irrésistible décadence due au caractère efféminé du peuple, à la superstition la plus grossière, à un régime politique impuissant et corrompu. Les arts en sont

<sup>4</sup> Sade, qui a pris le nom de « Mazan », est confondu pendant quelque temps avec un escroc lyonnais nommé Teissier, ce qui l'oblige à se faire connaître du chargé d'affaires de France à Naples, Béranger (Lély, *ouvr. cité*, p. 45). Voir dans la *Correspondance inédite du Marquis de Sade* (...) éditée par P. Bourdin (Paris, Librairie de France, 1929) la lettre de Sade à sa femme en date du 9 février 1776.

restés au XVe siècle, et ce n'est pas peu dire (p. 429). A l'origine étaient les Grecs, les arts et les sciences; aujourd'hui, on voit avec douleur « le plus beau paysage de l'univers habité par l'espèce la plus abrutie » (p. 439). Qu'il ne faille pas à Naples chercher les arts, c'est un lieu commun du siècle et Montesquieu l'écrivait déjà en 1729: « En quittant Rome, on les y laisse »<sup>5</sup>. Que Naples soit l'illustration du « gothique » le plus arriéré et de la superstition, chacun en voyait la preuve à Santa Chiara et à San Gennaro. Mais Sade insiste avec une particulière violence sur le poids de la barbarie, sur « l'abrutissement naturel » d'une « nation efféminée qui croupit dans l'ignorance » (p. 402), sur le contraste que produit, à proximité des temples grecs, cette architecture d'une « si singulière grossièreté » et d'une « lourdeur si surprenante » (p. 401). La laideur des monuments renvoie à la corruption morale: cette ville est damnée. Vue dans sa totalité depuis la terrasse de San Martino, elle lui apparaît comme une fourmilière humaine qu'un caprice du Vésuve pourrait « culbuter » (p. 388). C'est Sodome menacée par le feu du Ciel et par un ange exterminateur qui ressemble étrangement au divin Marquis.

Il parcourt la ville à pied en spectateur solitaire, à la façon d'un Rétif de La Bretonne. Pour autant qu'on puisse en juger d'après l'ordre adopté par G. Daumas, il ne suit que de loin en loin le plan de Richard<sup>6</sup>. Il semble passer d'un quartier à l'autre, le guide à la main, au hasard de la promenade: d'abord les collines, d'où l'on découvre la grandeur du site, Capodimonte (mais c'est aussitôt une plongée dans les Catacombes), San Mar-

<sup>5</sup> Montesquieu, « Voyage de Gratz à La Haye, VIII, Royaume de Naples », éd. des *Oeuvres complètes* par R. Caillois, Coll. de la Pléiade, t. I, p. 719. Voir également la dissertation « De la manière gothique », p. 966 et suiv.

<sup>6</sup> Faute de précisions sur l'état du manuscrit, nous ne pouvons assurer que l'ordre adopté par G. Daumas soit celui de Sade. Le plan dérive apparemment de celui de Richard: paysage en vue cavalière, hauteurs de Naples, détail des églises puis des musées et châteaux, considérations sur les mœurs; mais Sade affirme lui-même n'avoir suivi aucun ordre (p. 385) et les transitions expriment de simples rapports de proximité (« Près de là », « Non loin de là », « en revenant... »). Il est vraisemblable qu'il ait voulu commencer par les hauteurs de la ville et terminer, contre l'habitude, par la cathédrale Saint-Janvier: le miracle de l'ampoule lui permettait d'aborder un point essentiel des mœurs, la superstition.

tino, le Posillipo; puis le centre de la ville: la rue de Tolède, Monte Oliveto, le Mercato, le Gesù, Santa Chiara et San Gennaro; enfin les quartiers pittoresques, Santa Lucia, la Porta Capuana et la Chiaia. En « philosophe », il devrait s'intéresser aux mœurs, aux lois, à la démographie, au régime; en fait, il ne parlera que du spectacle de la ville et des monuments: vingt églises et six palais. N'étant invité nulle part, il ne peut dépeindre la vie sociale que sous son aspect le plus rebutant: point de rencontres; la conversation est si ennuyeuse qu'on est contraint de « décamper » (p. 447); point de jeu, on y serait volé; au bal, on se promène sans dire mot, « on baille, on s'y ennuie » (p. 449); l'après midi est désespérément vide: le spectacle fini, on rentre « fort tard, manger tristement un morceau, seul chez soi » (p. 446). En vérité, sous son regard, ces lieux publics sont vides, sales, inhospitaliers; les palais sont tristes et sombres; Capodimonte, résidence royale, est un « corps de caserne »; toute activité mondaine paraît exclue. Mais quelques détails de la correspondance de Sade nous rappelleront que son incognito lui interdit précisément toute fréquentation, et qu'il n'ose se présenter à la Cour; en février 1776, il écrit à sa femme: « Je me meurs de faire une sottise dans cette présentation »<sup>7</sup>. Rien ne prouve qu'il s'y soit montré, et c'est pourquoi la vie sociale ne s'exprime ici que sous les images du vide. Paradoxalement, il ne se sent vivre que dans l'ombre des églises. Livré à lui-même dans ces décors baroques qui l'excèdent et le fascinent, il lui arrive alors, par brefs éclats, de se montrer tel qu'il est, tel que nous le connaissons.

3. — Obsédé par le contraste du site lumineux et des profondeurs volcaniques, par celui des lumières de l'art et des ténèbres de la superstition, Sade explore ses propres profondeurs. Naples l'invite tour à tour à une descente aux enfers et à l'assomption du plaisir. Il a choisi de nous parler des « beautés frappantes » et non de ce que tout le monde a vu ou doit avoir vu (p. 115). Rien donc sur Saint-Gennariel — « église d'un goût gothique dans laquelle je n'ai rien vu qui soit digne de remarque » (p. 385) —, mais tout aussitôt une descente aux Cata-

<sup>7</sup> *Correspondance inédite...*, éd. Bourdin, p. 55.



combes où apparaissent des ossements « par tas » (p. 386), vestiges de sacrifices humains ou de la peste de 1656, ou des dernières révoltes populaires, ou des éruptions volcaniques : tous les malheurs de Naples sont rassemblés en une phrase ; la ville est bâtie sur des cendres, et les religieuses cloîtrées à l'Hôpital — dont Richard avait admiré les belles voix — ne sont guères « plus utiles au monde que les cendres sur lesquelles elles habitent ». Un détail bizarre éclaire telle ou telle église entrevue ; la barbarie gothique veut que l'on attache de la valeur à des figures d'horreur, à une tête qui vous regarde fixement (p. 387), à des tableaux de supplices, à « un grand crucifix couché sous des chassiss de verre, d'un effrayante vérité » à Monte Oliveto (p. 397) ; à San Severo, c'est un Christ « enveloppé d'un suaire », d'un effet surprenant (p. 430)<sup>8</sup>. Autant d'œuvres dont Richard parlait avec une admiration conventionnelle et dont Sade contemple l'étrangeté avec réticence et fascination : l'iconographie chrétienne lui inspire autant de volupté que de dégoût. Plus francs sont ses moments d'enthousiasme. On sent ici, comme on le sentira plus fortement chez Stendhal, la recherche d'un amateur d'art, d'un dilettante en quête d'un plaisir original. Or le plaisir de Sade se manifeste dans une sorte d'élan, de montée vers un ciel imaginaire. Certaines scènes l'émeuvent tout à coup : c'est la Madeleine aux pieds du Christ, par Ribeira, avec sa « tendresse » et sa « componction » (mots que Sade emploie souvent à propos de Justine ou de la Marquise de Ganges), morceau « sublime » (p. 391) ; ou encore, « Judith effrayant l'armée avec la tête d'Holopherne » par Giordano, composition « pleine de feu et d'imagination » où règle — et ici encore l'expression est bien sadienne — un « enthousiasme singulier » (p. 391). Il s'agit très souvent de fresques situées à la voûte ; le regard de Sade monte alors vers le ciel du plaisir par une lente gradation. Il aime la richesse décorative et l'élégance des églises rococo, l'ampleur de leur « vase », la superposition des ordres archi-

<sup>8</sup> La tête au regard fixe se trouve à Santa Teresa degli Scalzi ; la Pieta en terre cuite de Monte Oliveto par Guido Mazzoni (1492) est célèbre ; à la chapelle San Severo (et non San Severino), Sade a vu le *Disinganno* de Queirolo, qui le laisse froid, et le célèbre *Cristo velato* de Sammartino (1753) qui le remplit d'admiration.

tecturaux. Le regard suit avec amour la rotonde de colonnes, les niches à la croisée des transepts, la coupole, la lanterne comme il suivrait les détails d'un blason du corps féminin. La fresque semble alors couronner cette élévation, qu'il s'agisse de la Vierge de San Giovanni a Carbonara et des nus, qui « l'emportent sur le tout » (p. 411), ou de l'église Santi Apostoli où la nef, les voûtes et les « grandes figures nues » de Lanfranco semblent se développer dans un même élan (p. 413)<sup>9</sup>. L'esthétique irrationnelle de Sade s'accorde parfaitement au goût rococo des années 1760 ; elle en adopte le rêve alexandrin, la recherche de mouvement et de luminosité, les atmosphères lumineuses et colorées créées par les stucs et les fresques de Lanfranco ou de Solimena. Assurément, c'est le goût du temps et c'est le goût de Richard, dont Sade ne parvient à se démarquer que par des notes vécilleuses, mais il s'agit aussi d'une affirmation personnelle et convaincante. Cette alliance d'une architecture classique et d'une décoration sensuelle rejoint en lui une sorte de scénographie fantasmagique qu'on retrouvera dans ses romans. Souvent le décor alexandrin fait naître le rêve païen : à la place d'une église, à la faveur de quelques vestiges anciens, il se plaît à faire surgir un temple d'Isis ou de Jupiter, comme à la Madonna del Parto (p. 397) ; Minerve et Apollon renaissent dans David et Judith (p. 396) ; à San Giovanni Maggiore, il retrouve « l'amour d'Adrien pour le bel Antinoüs » (p. 417) : c'est alors qu'il faisait bon vivre... Sur ce rêve païen se greffe alors une exaltation imaginative, décorative et théâtrale qui se perd dans un délire personnel. A la cime de cet égarement, une fresque, une statue évoquent tout à coup un grand crime, un cadavre déposé, une fille navrée de douleur, une Judith enthousiasmée, un Saint Janvier brûlant sans fin dans la fournaise. Cette exaltation est progressive et laborieuse, comme tous les délires de Sade, et elle ne s'exerce que de façon indirecte, aux dépens de

<sup>9</sup> A la Certosa de San Martino, Sade a admiré la *Deposizione* de Ribeira (qu'il nomme, comme ses contemporains « L'espagnolet ») et le *Trionfo di Giuditte* de Giordano ; à San Giovanni a Carbonara, il admire surtout, comme il se doit, la chapelle Caracciolo, avec l'*Epifania* de Bartolomeo Ordenez (1517), mais il s'agit ici de sculpture ; les fresques de Lanfranco à Santi Apostoli sont connues.

Richard, le cuistre, le cagot, le roturier de Dijon; et sans doute y prêterions-nous moins d'attention si nous ne connaissions l'œuvre romanesque de Sade. Mais cette littérature par coups de griffe et coups de plaisir n'est pas non plus d'un écrivain banal.

4. — Lisant le *Voyage d'Italie*, on est tenté d'abandonner ce guide de mauvaise foi, parsemé d'erreurs et d'injustices, pour ne plus suivre que les grands thèmes sadiens de l'énergie, de la grandeur dans le mal et du mépris. Non pas qu'ils s'organisent dans un récit, mais plus on avance dans le récit, et plus ils s'imposent au narrateur: à Rome plus qu'à Florence, et à Naples plus qu'à Rome. Voici tout d'abord le culte de l'énergie créatrice. Elle éclate dans les peintures de Caravage — c'est la nature « dans tout son beau et tout son vrai » (p. 390-391) — ou dans Ribeira: « Quelle nature! quelle vérité! » (p. 391). Elle se révélerait totalement dans le Christ torturé de San Martino que Sade, comme tous ses contemporains, attribue à Michel-Ange; Richard le disait et rappelait la fable selon laquelle Michel-Ange aurait copié d'après nature un esclave expirant<sup>10</sup>. Sade glose sur cette phrase pour regretter la prudence et les préjugés de l'artiste: pour saisir la nature même, il aurait fallu cueillir les « instants précieux » de la mort de l'esclave (p. 392). Une longue digression sur la Vénus du Titien et sur son modèle lui permet encore d'affirmer les droits de l'artiste indépendamment de toute morale: non seulement le monarque doit tolérer les excès du grand homme, mais il est de son devoir d'arracher le génie aux misères domestiques, afin qu'il puisse se livrer « au feu de son imagination » (p. 436). Une note sur Giordano rappelle avec

<sup>10</sup> Voir Richard, *ouvr. cité*, t. IV, p. 176: ce tableau, « que l'on assure être l'original de Michel-Ange », aurait été fait « d'après un homme crucifié »; cette « fable », ajoute Richard, est démentie par l'œuvre elle-même. Le Museo Nazionale ne contient aucune œuvre de Michel-Ange, dont le catalogue ne comporte aucune œuvre analogue; Sade n'a d'ailleurs rien dit au passage de l'esclave mourant du tombeau de Jules II à San Pietro in Vincoli (*Voyage d'Italie*, p. 224-225). Peut-être a-t-il simplement compilé Richard, qui lui-même pouvait avoir vu un tableau du Chevalier Morghen, dont le naturalisme était connu. L'anecdote de l'esclave expirant pourrait aussi bien venir des *Mémoires* de Benvenuto Cellini.

indignation qu'il fut brûlé pour cause d'homosexualité (p. 414); or Giordano représentait le génie à l'état pur, si « grand », si « hardi » qu'il épuise son « feu » dans les principales figures du tableau en négligeant de l'achever (p. 401); car Sade conçoit l'énergie créatrice comme un feu éruptif qui transforme ce qu'il touche, qui embrase l'imagination et transfigure la réalité. Ce feu sacré et profane à la fois, il le retrouve dans « Jésus chassant les marchands du temple » de Giordano à Saint-Philippe de Neri; il n'est pas loin alors d'exprimer ce nouvel évangile de l'artiste dont Michel-Ange, Titien, Giordano, Lanfranco seraient les prophètes, et lui-même l'annonciateur (p. 401).

La véritable grandeur suppose cette énergie irrépressible, mais aussi la violence, l'infraction, la révolte contre les médiocres. C'est à Rome que Sade a découvert pour la première fois la grandeur dans le mal, quand au musée du château Saint-Ange, il entend parler d'un Espagnol qui visait la foule avec des flèches empoisonnées: « Cette manie bizarre de faire le mal pour le seul plaisir de le faire est une des passions de l'âme la moins comprise et par conséquent la moins analysée, et que j'oserais cependant croire possible de faire rentrer dans la classe commune des délires de son imagination » (p. 356). Une autre fois, il évoque les gladiateurs du Colysée: « Ils étaient féroces, dites-vous, soit, mais ils étaient grands, et nous, nous sommes, j'en conviens, fort humains, mais bien petits » (p. 366). Dans l'épisode napolitain, l'ange du mal n'apparaît que rarement; telle remarque sur l'esclave torturé de Michel-Ange, sur le destin du « bouillant séditieux » Masianello (p. 403) ou sur les criminels impavides de la prison de la Vicaria (p. 427) montre tout au plus une curiosité pour les grands révoltés; mais c'est seulement dans sa haine du peuple napolitain que Sade donne libre cours à une violence jusque là contenue.

Son mépris pour un peuple « efféminé » et « abruti » dépasse celui d'un voyageur aristocratique. A une époque où l'on se plaît à retrouver dans le peuple de Naples une image de la bonne nature<sup>11</sup>, Sade insiste sur les défauts de ce peuple jusqu'à

<sup>11</sup> Voir à ce propos le développement très documenté d'E. Chevallier dans son édition des *Tableaux d'Italie* de F. J. L. Meyer, Bibliothèque de l'Institut français de Naples, 1980, p. 335-341.



en faire les traits d'une race inférieure. Tantôt il accentue la superstition qui le livre aux « farceurs catholiques », aux prédicateurs de Carême et aux flagellants; il se demande si le « flambeau de la philosophie » éclairera jamais ces épaisses « ténèbres » (p. 453), quitte d'ailleurs à invoquer, en homme des Lumières, les nécessités de l'instruction. Mais le mal est plus profond; ce peuple inverti est définitivement sorti des bornes de la nature, et se trouve puni, comme il se doit, par la maladie qui le ravage: « Hommes et femmes, tout est taré » (p. 454). Lorsque Sade oppose à cette débauche généralisée l'indignation morale, l'invocation de la « vertu », de la « probité », de l'« honneur », ou les besoins de la « population » (c'est-à-dire du repeuplement), on croirait entendre la chaste Justine (p. 455). Sa propre vengeance, il l'exerce à travers la description de la Cocagne, au Carnaval de 1776. Devant la ruée du peuple sur les victuailles entassées il ne retient plus son ivresse; l'« effrayante scène » devient pour lui une « curée » sur laquelle il exécute de sanglantes variations: la meute se déchaîne, les cadavres s'entassent, le sang des bêtes se mêle à celui des victimes. Il ne manquerait, pour couronner la « sublime horreur de ce spectacle », qu'un monceau de morts et de blessés couchés dans les ruines de l'échafaud (p. 442); cet épisode serait enfin véritablement « héroïque »... On sait que Sade l'a effectivement développé dans l'*Histoire de Juliette* avec un grand luxe de détails de son crû<sup>12</sup>. A travers son héroïne, il devient l'organisateur du spectacle et l'auteur du massacre. Il est enfin devenu l'ange exterminateur de Naples, le Vésuve personnifié crachant le feu et le crime.

5. — Le *Voyage d'Italie* constitue un curieux exercice de style. On sait que Sade pratique jusqu'au vertige l'écriture en palimpseste, récrivant sans cesse la même histoire, parfois sur le même manuscrit comme c'est le cas pour les deux premières versions de *Justine*. D'autres fois, il se flatte de récrire un texte connu en l'ornant de réflexions philosophiques qui lui donne-

<sup>12</sup> Voir dans l'*Histoire de Juliette* tout le début de la 6e partie.

ront sa valeur et son sens<sup>13</sup>. L'épisode de la Cocagne illustre parfaitement ce procédé et prête ainsi à une triple lecture. On retrouve en effet sous le texte de Sade celui de son devancier Richard<sup>14</sup>; mais il rédige aussi son propre récit de voyage et l'agrément de détails pris sur le vif, mêlant curieusement au présent d'habitude du guide traditionnel, le passé simple de l'événement vécu. Enfin il ébauche lui-même un supplément imaginaire — « Je n'ai trouvé qu'une chose qui manquât à la sublime horreur de ce spectacle »... — et ce supplément fournit un scénario à un roman écrit vingt ans plus tard. Le *Voyage d'Italie* n'est sans doute qu'un brouillon, mais qui s'enrichit d'un immense inter-texte: la notion de brouillon, de plagiat, d'ébauche perd son sens dans une œuvre qui ne cesse pas de se faire. La vie de Sade peut même apparaître parfois comme un avant-texte. Tel épisode hâtif d'achat d'œuvres d'art dans le port de Naples en mai 1776 réapparaît dans les *Prospérités du vice* comme un vol prestigieux; le monarque Ferdinand, devant qui Sade n'osait pas paraître, et qui semblait bon mais faible, devient dans le roman une dupe « simple, imbécille, aveugle »<sup>15</sup>. Dans le roman enfin prennent tout leur sens les images de la descente aux enfers, de l'extase érotique et du mal sans limites. Le *Voyage d'Italie*, pris en lui-même, n'est qu'un guide fallacieux et un journal hypocrite. Sade ose à peine s'avouer

<sup>13</sup> Dans son « Projet d'avertissement pour le portefeuille d'un homme de lettres », Sade s'explique sans ambages sur sa méthode: « Les traits d'histoire ne s'inventent pas ordinairement; ceux-ci sont donc, comme tous les ouvrages de ce genre, recueillis des meilleurs auteurs, mais tous sont, ou suivis, ou précédés et, pour ainsi-dire, comme fondus dans des préceptes de morale ou de philosophie qui leur prêtent une physionomie entièrement neuve et bien plus intéressante que si le trait était simplement cité »; c'est ce que Sade appelle son « crayon philosophique » (*Lettres et mélanges littéraires*, éd. G. Daumas et G. Lély, Paris, Borderie, 1980, p. 204).

<sup>14</sup> *Description historique*, t. IV, p. 106. Les descriptions de la Cocagne, fête traditionnelle du Carnaval mais aussi des grands événements royaux (naissances, mariages), sont fréquentes dans les guides; nombreux sont les recueils de gravures ou les tableaux qui la représentent; voir en particulier le catalogue de l'exposition de Naples, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Firenze, Centro Di, 1980, t. II, p. 307-309 et 320-321.

<sup>15</sup> *Histoire de Juliette*: le roi Ferdinand, dupe de Juliette, occupe une place importante dans toute la 6e partie.

la nature de son désir et la force de sa révolte. Mais quelques scènes profondément ancrées dans son imagination se développent en scènes qui enrichiront toute son œuvre. La scène de la Cocagne est de celles-là. Curieusement, elle s'oppose terme à terme à une autre scène qui éclaire un instant la destinée du romancier, et dont nous n'avons pas encore parlé; il s'agit de la course de chevaux de la rue de Tolède. De façon imprévue, Sade situe au cœur de Naples une fête traditionnelle qui n'avait lieu qu'à Roma au temps du Carnaval. Après une digression sur l'ennui des bals de cour, il fait apparaître le décor fastueux de la rue de Tolède, chamarrée de tapis brodés (p. 450-451). Deux courses se succèdent, celle des juments et celle des chevaux barbes, qui courent « à vide ». Les chevaux, chargés de bandelettes comme des « victimes au sacrifice », harcelés d'éperons cachés, bondissent au signal donné, parcourent toute la rue avec une « incroyable rapidité », jusqu'aux toiles dans lesquelles ils viennent s'empêtrer. Le vainqueur repasse devant la foule, devant les plus jolies femmes de Naples, rassemblées aux fenêtres. Comme pour la Cocagne, toute la ville est réunie en un point; le roi, les nobles, les femmes sont aux balcons; la scène est à la fois rituelle et dramatique (les chevaux peuvent se tuer). Mais dans le premier cas, le peuple est donné en spectacle et s'immole à sa propre fureur; dans le second cas, le spectacle est fourni par la course prodigieuse de chevaux de toute beauté qui viennent se jeter dans les toiles pour mourir ou mériter le prix suprême. Sade, que les nécessités du temps avaient réduit à la triste condition de piéton, et qui ne cessait pas de regarder les chevaux, dans la rue, à la Chiaia ou dans les musées, Sade semble soudain s'identifier à l'animal, symbole de virilité et de noblesse, de folie et de grandeur; il vit en une phrase son propre destin.

Le *Voyage d'Italie* est un guide pour se perdre. Il nous dit l'ennui des châteaux, le vide de la Cour, la tristesse des églises. De façon oblique, il évoque parfois l'angoisse de la dégradation ou la chasse au plaisir. Dans un journal menteur, Sade parvient, à coup de ratures et de griffures, à représenter son propre drame: l'affirmation du génie, de sa grandeur irrécusable, de son mépris pour le peuple ou pour les gens en place, de sa solitude, de sa misère. Ce récit est le seul texte qu'il ait écrit en

liberté, mais ce narrateur malheureux est déjà prisonnier: enfermé à Naples où il tourne en rond, exclu d'une société qu'il refuse et qui le refuse, cantonné dans les églises et dans les musées qu'il transforme en décors de romans; les romans sont la seule forme d'évasion qu'il ait vraiment réussie. Ce guide rebours se double ainsi d'un journal prophétique. Le plus surprenant est que dans cet exercice de style laborieux et fragmentaire, Sade soit déjà totalement présent.

Jean Sgard



UNA TESSERA DEL MOSAICO CALABRESE:  
SANT'ANGELO DI CETRARO

1. C'è un rischio e c'è un limite. Il rischio è di dire cose dette, di scoprire cose risapute. Ma conviene correrlo, perché al fondo, anche quando non avremo trovato nulla, avremo smosso e ricollocato una tessera del grande e frammentato mosaico calabrese, in un suo angolo fra i più opachi. Il limite è non tanto nelle cose quanto nella qualità del nostro intervento, o meglio della nostra pretesa di intervento, che, non potendo contare su una sicura perizia storica e glottologica, si affida unicamente ad una presuntiva sensibilità e duttilità letteraria, e si determina pertanto come assaggio provvisorio in vista di una trattazione più dotata. La giustificazione, e per così dire la nostra carta di credito, è costituita dall'insieme di elementi testimoniali e induttivi che forniamo per il rilevamento descrittivo di una comunità sociale e linguistica che si è dissolta e che vive soltanto nella memoria di alcuni superstiti: di una tessera del mosaico calabrese che rischia di disfarsi se non ci affrettiamo a reintegrarla.

\* Simboli fonetici (limitati ad esigenze di comunicabilità inequivoca):  $\check{c}$  = affricata palatoalveolare sorda;  $\check{d}$  = esplosiva retroflessa sonora ( $d$  cacuminale);  $dh$  = fricativa dentale sonora;  $\check{g}$  = affricata palatoalveolare sonora;  $\check{g}$  = esplosiva velare sonora;  $gh$  = fricativa velare sonora;  $h'$  = fricativa palatale sorda;  $\check{i}$  =  $i$  semiconsonante;  $k$  = esplosiva velare sorda;  $l'$  = laterale palatale;  $\check{n}$  = nasale velare;  $n'$  = nasale palatale;  $\check{s}$  = fricativa palatoalveolare sorda;  $t$  = esplosiva retroflessa sorda ( $t$  cacuminale);  $t'$  = esplosiva palatale sorda;  $u$  =  $u$  semiconsonante;  $\int$  = fricativa alveolare dolce;  $bh$  = fricativa bilabiale sonora;  $z$  = affricata alveolare sorda;  $\check{z}$  = affricata alveolare sonora.

\*\* Per schede informative e notizie sono debitore ai sigg. Francesco Curti, Francesco de Aloe, Gaetano Gabrielli, Maria Sirri, Michele Sirri, Vittorio Tripicchio. Contributi di varia estensione e intensità mi sono venuti da Egildo Bova, Paolo Bruno, Salvatore Grosso Ciponte, Tonino Izzo, Rosario Matta. A tutti un caloroso ringraziamento per l'affettuosa e dotta collaborazione.

Questa tessera è Sant'Angelo (/sant'ang'alu/ per i santangiolesi): una comunità contadina della Calabria settentrionale colta in un tratto terminale della sua storia, fra gli anni Venti e Quaranta, ancora compatta nella sua arcaica struttura sociale e linguistica ma già avviata a irreversibile dissoluzione (dissoluzione come sparizione totale): un tratto di pochi anni che però, misurato sul metro cronologico di quel mondo, equivale a secoli di immobilità umana, di ripetitive cadenze agricole, di assorti silenzi, di statiche malinconie.

Dal punto di vista amministrativo Sant'Angelo è una frazione del comune di Cetraro, in provincia di Cosenza; ma dal punto di vista sociale e linguistico è un'isola: una comunità consapevole, nella sua disarmante umiltà, della propria solitudine, costantemente sulla difensiva, ruvida, che talvolta si spinge tanto oltre nel sentimento o risentimento autonomistico da rivendicare persino una diversa tipologia etnica: diversa rispetto al capoluogo, si capisce, verso il quale i santangiolesi covano un antico rancore, per altro contraccambiato con altezzoso e becero disprezzo. Sta di fatto che i campagnoli che dal contado si recano al capoluogo — Cetraro è coronato da apriche campagne, non fertili ma fittamente popolate — dicono: « Andiamo al paese » /iamu a lu pajise/: consonanti appiattite, vocali finali fuse nello *sheva*; i santangiolesi invece dicono: /iamu allu citraru/ (consonanti marcate e alte, vocali chiare all'interno e al termine di parola): andiamo a Cetraro, cioè ad un altro paese.

La geografia ci ha la sua parte. A dividere Sant'Angelo dal suo capoluogo amministrativo sta una gioiata montana e una fiumara: tre ore di cammino a piedi o a dorso d'asino: 13 km di mulattiera, sostituiti negli anni Sessanta da altrettanti km di strada rotabile approssimativamente disegnata, bitumata ad intervalli. D'estate la fiumara è in grama e a percorrerne lo squallido greto basta la pazienza dei contadini di quelle parti: ma d'inverno bisogna tentarne il guado scalzandosi o montando a cavallo: i fanciulli a cavalcioni delle mamme, che di scalzarsi non hanno bisogno perché scalze già lo sono alla partenza da casa.

In età remota questo torrentaccio scorreva profondo nel letto che s'era scavato in millenni di flusso erosivo; ma in età

meno remota, cioè nell'età degli indiscriminati e progressivi disboscamenti, ha preso a precipitare con rovina di sassi, ha colmato la valle ed ha acciottolato per lungo tratto il fondale del mare, dove sbocca con una larga e grigia apertura. Il paesaggio ne risulta violentemente stravolto, mortificato. Il bacino sorgentifero prende il nome di frana: /i ššollə du campanaru/. E chi cammina lungo quel greto è costretto al silenzio dall'uggia che lo avvolge. Così era negli anni entro cui abbiamo deciso di far scorrere i termini di questa memoria; così è anche adesso. Ma adesso, per notarlo, bisogna ben aguzzare lo sguardo, distratto dalla frequenza delle case che vi sono sorte intorno e dall'affastellamento di strutture e infrastrutture che i nuovi e intensivi insediamenti sociali vi hanno sovrapposto. Per notarlo, voglio dire per calarsi in quella antica malinconia di esistenza e di natura, bisogna camminarvi a piedi come allora, centellinando gli elementi del paesaggio, non divorandoli con la velocità dell'automobile. Ma così o in altro modo, quel torrente è un ignobile corso d'acqua, un corso d'acqua senza nome né storia. Non una leggenda è fiorita sulle sue rive; non un cocchio, non una pietra segnata dall'ala della storia è stata trovata nei paraggi. Gli storici, quando non lo saltano a piè pari, lo indicano come fiume di/del Cetraro. Il Marafioti, accennando a Cetraro e mandandogli buona l'identificazione con la mitica Lampetia, dice, traducendo letteralmente dal Barrio, che il paese « stà in luogo pendente coll'affacciata sua verso occidente sovra un sasso molto imminente al mare, et incanto gli discorre un fiume, ch'è detto fiume del Cetraro »<sup>1</sup>. E così, col nome generico di fiume o praia, lo chiamano ancor oggi i paesani. Gli antichi cartografi ne segnano il corso con un tratto nero e breve, anonimo<sup>2</sup>. Lorenzo Giustiniani<sup>3</sup> ed altri repertoristi tacciono affatto.

<sup>1</sup> *Croniche et antichità della Calabria*, Padova 1601, c. 273v. Cfr. G. Barrio, *De antiquitate et situ Calabriae*, Roma 1571, II,5.

<sup>2</sup> Cfr. M. Cartaro, *Calabria citra*, 1613, delin. 1590-94, Bibl. Naz. di Napoli; C. Weigelio, *Italia meridionale*, carta storica, Norimberga, seconda metà del sec. XVII, Collez. Valente, Celico. Riproduz. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1972.

<sup>3</sup> *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, t. III, Napoli 1797.



Spiacque ai moderni quell'anonimato, ritenuto offensivo soprattutto perché quel loro torrente scorre quasi a portata di voce di corsi d'acqua dai nomi fascinosi, greci, pregreco, preindoeuropei (Laos, Lamato, Savuto, Esaro ecc.). A fianco, poco più a nord di un chilometro, mormora un torrente assai meno ricco di acqua (e di pietre) ma ben ricco di un nome che ha riscontri di risonanze in tutto il mondo antico, denso di suggestione: il Triolo, che nella pronuncia dialettale conserva l'eco del rombo delle sue acque: /u triiòlu/, /triiòlu/. Come si fa a sostenere la candidatura di Cetraro all'eredità di Lampetia/Clampetia o Temesa/Tempsa o Skidros/Scidrus se il fiume che lo bagna non ha neppure uno straccio di nome? Tanto più che i nomi dei fiumi, è risaputo, sono i nomi che più resistono all'erosione dei millenni, segnali inflessibili, testimoni inconcussi. Una provocazione, insomma. E così, come fu come non fu, io ancora non lo so, è saltato fuori il nome di Aron, che ha tutta l'aria di voler fare a pugni con la fonetica e la cultura locali. Qualcuno l'ha considerata un'incauta invenzione, acriticamente accolta in carte topografiche e cartelli stradali; altri, senza tanti complimenti, l'ha detta cervellotica<sup>4</sup>. Forse non lo è. Quanto a me ne ho avuto il sospetto. Ed anzi, sfogliando qualche pagina stampata alla ricerca della data di nascita di quella manipolazione e dei nomi dei responsabili, sono stato fortemente angosciato dal timore che l'Aron fosse nato da uno di quegli avventurosi accoppiamenti — *kata-ron*, *kata-roon*, *citra-ron*, *citra-aron* — intorno a cui pasticciarono e bisticciarono alcuni etimologisti locali<sup>5</sup>, mossi dall'ambizione

<sup>4</sup> G. Isnardi, *Paesi di montagna*, in *Frontiera calabrese*, Napoli 1965, p. 257 (ma il saggio è del 1952). È appena il caso di ricordare che G. Isnardi, scrittore e saggista di alta dignità culturale, conosceva come pochi Calabria e calabresi. Cfr. U. Bosco, *La vocazione di Giuseppe Isnardi*, in «Nord e Sud», XIII n.s., 1966, N. 83, pp. 107-16.

<sup>5</sup> Cfr. A. Aita, *Lampetia o Tempsa?*, Paola 1937, pp. 12-13. Questo libretto, del tutto privo di acrimonia storica e critica, è indicativo dello spirito che animava quelle polemiche. Alcune affermazioni dell'Aita furono contestate da L. De Giacomo in una *plaque* stampata, se non ricordo male, a Paola, presso lo stesso tipografo (Esposito) del quale si era servito l'avversario. Ma non mi è riuscito rinvenirla. È tornato sul tema, recentemente, uno studioso locale, L. Iozzi, con un libretto, *Cetraro - Notizie storiche*, Cosenza 1973, che ripropone ipotesi

di ornare con discutibili quarti di classicità il campanile del loro paese; che è bellissimo anche senza stemmi inquadriati e incoronati. Sfogliando quelle pagine di carta stampata, incantevolmente paesane, trovavo strano che nessuno di quegli studiosi avesse pensato di spingere avanti, verificandola, l'ipotesi che Luigi Accattatis, nel suo Vocabolario, attribuisce a Vincenzo Padula, che cioè il nome di Cetraro sia contrazione dell'ebraico *Kitor-har* «il fumo del monte»<sup>6</sup>; strano perché Padula e Accattatis nella storiografia calabrese contano quanti altri mai, e sarebbe titolo di merito persino errare in loro compagnia. Che li abbia trattiene il timore di passare per filosemiti?

Si può certo sorridere di quei filologi in libera uscita. Ma va loro riconosciuto il merito di essere stati attori generosi, anche se sprovveduti, di una circolazione di cultura non ignobile. Alcune loro pagine, battagliere e farcite di erudizione, smottano improvvisamente in terribili svarioni di lessico e di sintassi. Ma proprio questi svarioni e i contigui svolazzi di ingenua oratoria danno a quelle pagine il sapore delle memorie domestiche e care. Era ed è, anche quello, cronologicamente spiazzato e culturalmente degradato, un favoleggiare de' Troiani, di Fiesole e di Roma: un costume civile, un mondo perduto.

Per la verità, bisogna dire che quelle ipotesi spericolate (*kata-roon*, *citra-aron*) erano state ridimensionate da un accreditato studioso di cose locali, il quale, tagliando corto con la fantafilologia, si era preoccupato di ricondurre il nome di Cetraro ad un più plausibile etimo, connettendolo con la coltivazione del cedro<sup>7</sup>. La relazione *citrus-citraro* è fin troppo ovvia, al limite della banalità, tanto da non parere vera. Pare certo infatti che la coltivazione del cedro in Italia, praticamente in Calabria, sia stata introdotta tardi. Alcuni la collocano fra II e III secolo dell'era volgare, qualche altro si spinge al III-II

e aduna una piccola antologia, criticamente non selezionata, di referenze documentarie: un libretto redatto senza malizia ma volenteroso e utile.

<sup>6</sup> L. Accattatis, *Vocabolario del dialetto calabrese (casalino-aprighianese)*, Castrovillari 1897, alla voce *Citraru*. Questo vocabolario e le annesse appendici costituiscono un contributo fra i più importanti allo studio della dialettologia calabrese. Una ed. reprint ne è ora offerta (1977) dall'edit. Pellegrini di Cosenza.

<sup>7</sup> G. De Giacomo, *Athena calabra*, Castrovillari 1928, pp. 107-12.

sec. a. C. Rimasto per lungo tempo frutto non commestibile, il cedro alimentò un prospero ma limitato commercio con le comunità ebraiche, che lo richiedevano per cerimonie rituali (festa delle Capanne)<sup>8</sup>. Indubbiamente un commercio così particolare, proprio per la sua eterogeneità avrebbe potuto agire da stimolo per creazioni toponomastiche. Ma le date sono date e non conviene insistere. La toponomastica è terra di velleitarie avventure. Rohlf, veramente, dice che è terra di avventurieri<sup>9</sup>. Non vorremmo essere catalogati in questa categoria.

Lo scrittore calabrese a cui accennavamo poc'anzi fa di Cetraro, convinto e deciso, il paese del cedro. Ad un certo punto mette insieme il cedro *citrus medica* col cedro *cedrus libanotica*, cioè la rutacea con la conifera; ed essendo ormai in abbrivo oratorio, si abbandona: « Vado al Cetraro ... al bel paese del cedro del Libano. Il Cetraro, la terra dove il cedro perenne fiorisce, il dolce suolo, occhio di sole, che maturava e matura il pallido cedro »<sup>10</sup>. Eccesso di fantasia e di amore, più che difetto di fede nella scienza botanica.

2. Ma il santangiolese che percorre la vallata di quella fumara inamena, si chiami Aron o si chiami praia, bagni il paese del cedro o bagni il paese del mirto, di ciò non sa e non si cura. Egli sa solo che è un tratto obbligato del suo cammino per andare e per tornare dal capoluogo, più duro al ritorno, dopo la mattinata di faccende cittadine. Al ritorno, infatti, finita l'uggia di quel camminare su per ciottoli saltando ora un rigagnolo derivato ora una pozza in gorgoglio, lo aspettano altre due ore di faticosa salita prima di affacciarsi al valico di Listraco, donde la vista finalmente abbraccia il paesino poco lontano, case annerite dal tempo e addossate l'una all'altra, stese su un verde declivio. È un paesino montano, per vegetazione e per cielo. Listraco (/l i s t r a k u/ per i santangiolesi, /liš(ʔ)ra ku/ per i cetraresi) segna lo spartiacque tra il

<sup>8</sup> A. Fersini - A. Giordano - G. Tuoto, *Il cedro (citrus medica, L)*, Bologna 1973, pp. 22-34; cfr. E. Monaco, *Per la Sukkoth ebraica*, in « Giornale di Calabria », 19.VIII.1975.

<sup>9</sup> *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna 1974, p. XI.

<sup>10</sup> G. De Giacomo, *Op. cit.*, p. 109; cfr. però L. Iozzi, *Op. cit.*, pp. 34-38.

versante marino, in fondo al quale sta Cetraro, e il versante montano sul quale sta Sant'Angelo. *Listraku*, nel calabrese del reggino (ma *lastraku* nel santangiolese e in quasi tutto il meridione), significa « pavimento di terra battuta », ed è nome che sta bene a designare questo luogo cretoso, dove la creta, battuta dai passanti, si indurisce al sole in compatto pavimento. Sta meno bene d'inverno, quando la creta si fa molle e bisogna forzare e bestemmiare per disimpegnarne i piedi senza lasciarci le scarpe. Per cui è preferibile pensare a *polistrakon* > *listraku* < *poly-òstrakon*, dando per ovvia e scontata la presenza di cocci in un banco di ottima creta facilmente sfruttabile e certamente sfruttata, anche perché altri banchi di buona creta nelle vicinanze non vi sono. Nessuna difficoltà, peraltro, a pensare a Listraco da *listrotós* « luogo spianato ». Il nome Listrato infatti ricorre in un documento cinquecentesco frequentemente riprodotto e citato<sup>11</sup>; ma è molto più probante il fatto che i paesani indicano il Passo di Listraco precisamente come /l a r i (a) i l i s t r a k u/, e per /a r i a/ intendono non già l'aria che si respira, ma l'« aia », la spianata dove si trebbia o si può trebbiare. Accelerando la fantasia e sconfinando nella capestreria si potrebbe anche ipotizzare un *polikastron* metatizzato in *polistrakon* > *listraku*, visto che si tratta di un passaggio obbligato e tenerlo doveva far comodo a chi avesse ambito al dominio di quelle vie di comunicazione dall'interno verso il mare.

Comunque, luogo di cocci o luogo di fortificazioni, dal passo di Listraku in pochi minuti si arriva a Sant'Angelo. Gli abitanti di questo paesino sono oggi non più di 150 persone e in gran parte non sono santangiolesi, ma campagnoli di contrade cetraresi che si sono rifugiati qui, a cominciare dall'immediato dopo-guerra, o perché vi hanno acquistato qualche podere o perché vi hanno trovato condizioni più vantaggiose rispetto allo stato precedente, presso che servile. I santangiolesi hanno cercato e trovato fortuna altrove, e vi ritornano raramente e per brevi visite, per affari e per varie faccende, come dicono; in realtà per devozione filiale. Ma a metà dell'Ottocento è registrata

<sup>11</sup> Cfr. G. De Giacomo, *Op. cit.*, p. 152; G. Isnardi, *Op. cit.*, p. 257.



in questo paesino una popolazione di poco meno che 800 abitanti, tutti santangiolesi di razza<sup>12</sup>. È probabile che vi siano state punte di più alta densità abitativa, sempre comunque nell'ordine delle centinaia. Una verifica dei dati censitari è sempre possibile<sup>13</sup>. Tra la fine dell'Otto e i primi del Novecento cominciò l'emigrazione verso l'America del Sud, verso la Francia, verso l'America del Nord, sull'onda di occasioni avventurose e patetiche, per richiami di amici e di parenti, a catena, come suole avvenire in gruppi sociali nei quali la solidarietà umana tiene il posto delle istituzioni. E dapprima produsse vere e proprie spinte di benessere e di moderato ammodernamento nei costumi. Poi a poco a poco l'emigrazione temporanea divenne stabile e, infine, a quella d'oltre oceano si aggiunse quella in Italia, prima stagionale e poi via via definitiva. Il progressivo allargarsi e allungarsi del flusso migratorio coincide con l'effetto progressivamente devastante di un'avversa congiuntura storico-geografica. Finché nella Nazione, o meglio nella regione, la politica delle comunicazioni fu condizionata da tecnologie di livello elementare, Sant'Angelo, attraversato da sentieri e da mulattiere, soffrì di una solitudine e di una povertà presso che normali ai paesi di montagna. La situazione si fece abnorme allorché tutta la regione intorno fu attraversata o toccata dalla rete stradale e ferroviaria e Sant'Angelo ne rimase escluso, tagliato inesorabilmente fuori dal traffico. Ciò che altrove accelerò lo sviluppo delle comunicazioni e dei traffici e legò le popolazioni regionali ad una più concreta solidarietà nazionale, segnò l'agonia di Sant'Angelo, costretto, nel suo aspro isolamento, a vivere in una sorta di vuoto economico, entro parametri agricoli di alto medioevo. Fuori il progresso, anche o

<sup>12</sup> Precisamente 750, secondo il *Dizionario corografico universale dell'Italia*, IV, 1 - *Reame di Napoli*, Milano 1852.

<sup>13</sup> Cfr. V. Tripicchio, *Folklore a Sant'Angelo*, in « La Calabria », 23.II.1979, che attribuisce a Sant'Angelo, per l'anno 1909, una popolazione di 1500 abitanti, comprendendo però nel calcolo anche la popolazione delle vicine campagne. Lo stesso a. mi informa da Cosenza che il censimento del 10.IV.1837 rilevò per Sant'Angelo una popolazione di 780 abitanti; e aggiunge che G. Forestiero, in « La Calabria », 31.VII.1976, calcola che nel 1922 vissero a Sant'Angelo 261 famiglie, pari a 961 persone.

soprattutto nella sua accezione mitica, avanzava e modificava costumi comportamenti rapporti lingua. Qui era il regno dell'immobilità, segnata da rughe di profonda malinconia. Fatto sta, esemplarmente, che una condotta moderna (si fa per dire) di acqua potabile fu impiantata nel 1927; e tre anni prima la scuola elementare s'era costruita una sua propria casa con l'aiuto di un'associazione torinese (dove il nome di « Torino » dato alla scuola)<sup>14</sup>. Fino a quella data uomini e bestie si abbeveravano allo stesso rivo; file di donne, erette, con sul capo grosse brocche di terracotta tenute in bilico sul cercine, andavano ad attingere l'acqua fuori del paese a labili fontanelle sorgive. Anche ora — ora che vi è arrivata la rete elettrica, l'antenna televisiva, la strada rotabile e la « 127 » ma di santangiolesi non ce ne sono più — anche ora che le case non crollate sono state ripulite e intonacate, entrando in paese ed attardandosi fra uscio ed uscio, chi abbia buon occhio può misurare lo spessore di miseria barbarica che vi coagulò.

3. La casa tipo è costruita in pietra e terra impastata. Solo alla fine dell'Otto e ai primi del Novecento si cominciò ad usare la malta di calce e più tardi il calcestruzzo. La prima casa costruita con quest'ultimo sistema, e rimasta per lungo tempo unica, era indicata col nome prestigioso di / a k a s i ċ i m e n t u / « la casa di cemento ». Ed ecco la casa tipo: un vano a piano terra, con accesso diretto dalla strada (o dalla vinella), adibito a ripostiglio o deposito, anche di letame, e più frequentemente a stalla per l'asino, capre e pecore, insieme o separati, o per maiali senz'altra promiscuità; un altro vano al primo piano su un impiantito di legno coperto da terra battuta, con ingresso da una scala esterna, adibito a tutte le operazioni di casa e di lavoro: cucina, letto, conservazione delle derrate (patate, mais, castagne, grano, segale ecc.) in sacchi addossati alle pareti o in mucchi sotto e accanto al letto, in cassoni. Cani, galline, qualche agnella o capretta particolarmente cara, in uno coi padroni di casa, in comunione di spazio e di alimenti. In un angolo il focolare, su un lieve rialzo del pavimento, senza

<sup>14</sup> G. Isnardi, *Op. cit.*, p. 260; U. Bosco, *Op. cit.*, p. 112.

camino. Il fumo sale liberamente al soffitto e s'invola di tra i coppi. Quando il vento soffia in contrasto e ne impedisce la fuoruscita immediata, il fumo, acre e denso, accecante, stagna basso nella stanza; e allora è un iroso sacramentare; ma passa. Servizi igienici, niente, sconosciuti. Si va all'aperto, dietro un muro, a ridosso di una siepe o in mezzo alle piante, preferibilmente nell'orto proprio, dando così un personale contributo alla concimazione.

La pulizia delle strade (della via principale e delle vinelle che la intersecano) è devoluta, per unanime consenso, alla pioggia. Le pallottole delle capre, le grosse «fatte» di asini e buoi in transito, gli imprecisati escrementi di galline cani porci, commisti ad altrettanto imprecisati residui organici, rimestati, emulsionati e compressi, formano sull'acciottolato un soffice ma compatto tappeto. Quando le piogge torrenziali (soltanto quelle) lo sciolgono, si forma una lava lutulenta (/ a l u t a / viene chiamata) che va a sboccare per rigagnoli accuratamente preparati, e spesso contesi, negli orti vicini: altro ingegnoso sistema di concimazione.

L'illuminazione notturna, per quel poco che serve, per gente che va a letto poco dopo il tramonto e si leva all'alba, è affidata nelle case a elementari lucerne ad olio, nelle case più provvedute (pochissime) a rudimentali lumi a petrolio. Fuori è il regno incontrastato e solenne della notte. Chi è costretto dalla necessità ad uscire, o usa lanterne ad olio o, per lo più, s'ingegna a farsi lume con un tizzo acceso, sottratto al focolare, dimenato fortemente per avvivarne la brace e produrre un lieve chiarore, quanto basta per distinguere un cantone da un gradino. Nelle notti festive, tuttavia, capita di tanto in tanto che qualche gruppo di giovinotti vada a lume di torce elettriche, brandite con aria di importanza e gestite con estrema economia, fra un vociare roco e grosse risate, che tutti sentano e li riconoscano.

Un artigianato locale, se è esistito in epoche lontane, ebbe vita stentata; e comunque è del tutto scomparso nei decenni di cui ci stiamo occupando. È ancora vivo il ricordo di artigiani del passato, ma avvolti in una sorta di mito, tra l'ironico e il reverenziale: un calzolaio famoso per l'uso di zeppe robuste e indistruttibili, un muratore e falegname insieme, autore di alcuni cristi in legno rimasti invenduti e lasciati agli eredi, un

fabbro itinerante, forastiero e di mala fama. Ma erano artigiani negli intervalli dell'attività predominante, che era quella agricola. Il fatto che ne sia stato tramandato il ricordo di generazione in generazione e che quelle figure siano state mitizzate e trasposte in metafore del parlare quotidiano o in similitudini (/ i s a n t ( i ) i m a s t r u l u j i ġ ġ i /, / i m u r ( a ) i m a s t r u f i d i r i k u /, / i t a ċ ċ ( i ) i z i l i s a n d r u /: santi invenduti, fermi lì alle ragnatele e ai vermi; muri che non crollano per scommessa o per volere di San Michele, miracoloso patrono; scarpe imbullettate a prova di secoli) dimostra come la vocazione per l'artigianato non allignasse in quel paese. Quei contadini, infatti, sia per necessità che per inveterata consuetudine, fanno tutto, in casa e fuori; sanno fare tutto, e si aiutano scambievolmente. Da questo punto di vista la comunità è perfetta. A chiamare il medico, ad andarlo a prelevare dal capoluogo con l'asino, che in quel caso mette sella (al posto della usuale e rudimentale bardella) e prende nome aulico di / b h æ t t u r a / «vettura», si offre il primo vicino che capita, di notte o di giorno. I vicini provvedono a comporre i morti e a seppellirli, aiutano a costruire la casa o a ripararla. L'uso della *ritennà* nei lavori campestri è stato vivo fino ad ieri: giornate di lavoro agricolo (vangatura, aratura, mietitura ecc.) offerte non per mercede ma in cambio di prestazione analoga al momento opportuno. I contadini benestanti non vanno mai «a giornata». Non per superbia — ché qui l'eguaglianza come dato psicologico e sociale è assoluta — ma semplicemente per mancanza di tempo, avendo da lavorare tanto nel proprio. Vanno invece a *ritenna*.

La ciotola del lievito per il pane (di grano o di mais, qui e nelle vicinanze chiamato «miglio») viaggia di mano in mano da un capo all'altro del paese: / k i n u t e n a d u l e b h a t u ? — u t e n a z i k r i s t i n a /: una voce chiama ed un'altra risponde. E da un capo all'altro del paese viaggia la donna, una delle tante «zie», che sa fare le iniezioni, pronta a lasciare le faccende di casa sua per andare in aiuto di chi ha bisogno, amici o parenti, non c'è distinzione, sono tutti santangiolesi. Così la donna che sa aiutare le partorienti. I bambini crescono sotto gli occhi di tutti, protetti da tutti. Ogni adulto è uno «zio».

Tutte le comunità contadine sono regolate così, secondo



sistemi e ritmi che si ripetono identici da millenni. Sant'Angelo non è affatto un'eccezione. Lo è solo perché quei sistemi li ha protratti nel tempo, portandoli quasi intatti nel bel mezzo dell'era nucleare. Ancora tra gli anni Venti e Quaranta si praticava il baratto. Venivano da Malvito, da Fagnano, da Sant'Agata altri disgraziati di pari levatura economica con ceste di mele e di pere e se ne tornavano con le stesse ceste piene di patate. Andavano da Sant'Angelo con le bisacce piene di arance e tornavano con le bisacce piene di fichi secchi.

Il sistema di agricoltura praticato è quello che si trova descritto nei poemi di Omero o, tutt'al più, nel poema georgico di Virgilio: programmazione delle operazioni campestri secondo le fasi lunari e strumentazione elementare. L'aratro è quello classico, da museo archeologico, fatto di parti di legno duro e di parti di legno dolce, secondo la funzione degli elementi: giogo (/i u b h u /), pertica, timone, forcina (/b h r o k - k a /), dentale, vomere, orecchie ecc. La nomenclatura, la struttura, la tecnica di costruzione e di impiego degli aratri santangiolesesi non sono molto diverse rispetto ad analoghi relitti che sopravvivono in paesi agricoli di regioni vicine e lontane, ma gli intenditori sono in grado di indicare nella misura e nella forma del vomere, per es., nella inclinazione delle orecchie o nella caratteristica di altri elementi compositivi il grado di diretta incidenza ambientale (natura e struttura del terreno) o di tendenza tecnologica e in ultima analisi culturale<sup>15</sup>. Altri strumenti: la zappa, la scure, la falce. Il grano si trebbia (o meglio /s i p i s a d i / « si pesta ») con una grossa pietra granulosa trascinata in tondo da una coppia di bovi per l'aia. La sgranatura del mais si pratica battendo le pannocchie con energiche bastonate (bastoni rigidi, non snodati secondo tecniche agricole più sofisticate), in casa, a fianco al letto. Unica macchina la irroratrice del solfato, di recente importazione dalla Francia ad opera di emigrati, e perciò detta /m a č i n a / dal francese « machine ». Fra le pratiche agricole e addirittura fra gli ele-

<sup>15</sup> Notizie corredate di eloquenti illustrazioni, su una residua industria contadina di questo tipo di aratri, si possono leggere in un recente art., *I turboaratri di Castelmorrone*, comparso in « Il Mattino illustrato », 9.V.1981, pp. 33-40.



1. Anforette di Sant'Angelo



2. Anforette di Sant'Angelo

mentari strumenti agricoli usati dai santangiolesi bisogna mettere anche San Michele, il patrono. Perché quando il decorso stagionale fa le bizze, quando le piogge tardano a venire o ad andarsene, i santangiolesi non perdono tempo. Vanno in chiesa, prendono San Michele e lo portano per le vie del paese, facendolo sostare al cospetto dei campi. La grazia non è mai mancata. E bisogna aggiungere che molto spesso il colloquio fra santangiolesi e San Michele avviene direttamente, senza la mediazione del parroco. Che siffatte pratiche agricole arcaiche e i correlativi comportamenti e modi di vita associata siano arrivati integri fin dentro la soglia degli anni Cinquanta, anche se non è un miracolo né, assolutamente, un caso unico, è certo un fatto da prendere in seria considerazione come modello.

4. Quale sia stata l'origine di questo borgo contadino non sappiamo. Una voce, accreditata dalla plausibilità della cosa e da qualche indicazione documentaria che ne colloca il primo costituirsi intorno al Cinquecento, ne fa risalire l'origine all'opera dei monaci dell'abbazia benedettina di Cetraro: « Sant'Angelo dovette essere in origine una 'villa' di lavoratori raccolti e guidati dai monaci, presso i quali l'Arcangelo Michele aveva, come si sa, un culto tutto particolare »<sup>16</sup>. Rettifica questa tesi e avanza una suggestiva ipotesi uno studioso serio e ben informato che sta lavorando da alcuni anni su questo tema<sup>17</sup>. Egli è del parere che la via istmica che da Sibari conduceva a Scidro (da identificarsi, secondo lui, nell'attuale Cetraro) toccasse tangenzialmente Sant'Angelo e che pertanto questo villaggio avesse una consistenza abitativa già allora. L'ipotesi non è avventata ma sostenuta con argomentazioni logiche, sul filo della scepse geografica ed economica e su deduzioni e induzioni. Ne attendiamo la sistemazione definitiva. E nell'attesa sospendiamo ogni giudizio.

<sup>16</sup> G. Isnardi, *Op. cit.*, p. 259; G. De Giacomo, *Op. cit.*, pp. 252, 213.

<sup>17</sup> Vittorio Tripicchio, che ha dato notizie delle sue ricerche in questi ultimi anni su giornali cosentini (*Scidro e la via Sibari-Tirreno*, in « La Calabria », 31.XII.1978; *Folklore a Sant'Angelo*, cit.; *Un'altra via istmica*, in « Magna Grecia », 5.VI.1979) e personalmente a me con lettere che sono veri e propri saggi.



Nella trattazione di questo tema e di quell'altro, più cavilloso, dell'attribuzione di un blasone ellenico e di una dignità portuale al capoluogo, è consigliabile non indulgere ai sogni e alle mene solitarie. Finché non si trovi una carta che canti chiaro e credibilmente (di carte che cantano a ruota libera ve ne sono fin troppe), finché non salti fuori una pietra, una metopa rivelatrice, incontestabilmente rivelatrice, le supposizioni è bene considerarle supposizioni e passare oltre. Cetraro, giudicandolo dal suo nucleo urbano più antico (più significativo e più bello), la cosiddetta «marinaria», è un paese medievale, di alto medioevo povero e non feudale. Lo dicono le stradine o *vinelle* aggrovigliate, scure, le piazzole anguste e tetre. Un abitato che si fosse sviluppato su o intorno ad un tracciato greco o romano avrebbe tutt'altra struttura, è chiaro; e soprattutto non sarebbe lì, appollaiato su una rupe. Si è pensato perciò che Cetraro antica, non quella attuale che Metastasio ammirò dal mare e avrebbe poi ricordato con nostalgia negli anni viennesi<sup>18</sup>, sorgesse altrove, sull'altra sponda del fiume. Ma questo non si ricava da nessun documento, e una pietra su pietra che faccia pensare ad una città distrutta o abbandonata non è ancora venuta fuori. Che nell'antichità Cetraro gestisse un porto si legge qua e là. Nell'atto di donazione (1086) al Monastero di San Benedetto si legge che Sichelgaita offriva a quel monastero *locum qui Cetrarius dicitur cum toto porto suo*<sup>19</sup>; e negli Statuti di Cetraro (1512) fra i funzionari pubblici di cui si fissano e si limitano i compiti e i poteri figura anche il Portolano. È vero che si attribuisce a questo magistrato solo il compito di presiedere alla vigilanza delle strade e dei luoghi pubblici, senza il minimo accenno a vie e traffici marittimi e a servizi portuali<sup>20</sup>, ma la cosa potrebbe ritenersi implicita, se però non si sapesse che nelle province napoletane veniva chiamato portolano sia il sovrintendente ai traffici del porto sia l'ufficiale preposto alla

<sup>18</sup> *Lettere*, CVI (a Saverio Mattei, Napoli). Cito dalla Ricciardiana: P. Metastasio, *Opere*, a c. di M. Fubini, Milano-Napoli 1968, p. 763.

<sup>19</sup> E. Gattola, *Ad historiam Abbatiae cassinensis accessiones*, Venetiis 1733, II, p. 36.

<sup>20</sup> R. Trifone, *Gli statuti di Cetraro*, in « Calabria nobilissima », 39-40, 1960, p. 36.

vigilanza delle strade e dell'edilizia. Fatto sta che le ulteriori notizie su questo famoso porto cetrarese sono estremamente labili<sup>21</sup>. Giustamente si fa osservare che un porto, se è un porto e non un approdo per barche da pesca, è un porto, cioè un complesso di impianti e un centro di attività che non conta solo nella vita economica e civile del paese che lo ospita, ma conta e conta molto nella vita economica e civile di tutta la regione, di tutto lo Stato. Finora, per quanto si sappia, non è venuto allo scoperto né un anello di attracco né una bitta, nessun residuo di struttura portuale, nessuno di quei relitti o ruderi che affiorano nei luoghi dove sorsero dei porti. I quali ovviamente non possono sorgere in qualunque tratto di costa e meno che mai alla foce di torrenti rovinosi come quelli che scorrono qui presso. Porti, s'intende, e non cale per piccoli cantieri di calafati. Né può attribuirsi valore testimoniale alla presenza di una chiesetta indicata col nome popolare di « chiesa di portosalvo », perché di chiesette con questo nome o con nomi affini ce n'è una e più di una in ogni villaggio di pescatori. Qualcuno, giurando sull'esistenza del porto di Cetraro, se lo contemplava fervido di vita marinara, alimentato da cantieri perennemente operosi intorno a triremi e galee<sup>22</sup>. Triremi,

<sup>21</sup> Il Marafioti, abbiamo visto, mutua le notizie dal Barrio; il Giustiniani dal Marafioti e dal Barrio, ma cita soltanto quest'ultimo, che in fatto di precisione documentaria, a parte il prestigio della vetustà, non so quanto sia affidabile. Il Giustiniani, che a tratti dà notizie che sembrano di prima mano, così descrive la cittadina di Cetraro: « Gli edificj, non sono, che proprj abituri di una popolazione, la quale è tanto separata dalla frequenza degli uomini, quanto la naturale situazione della rupe la tiene disgiunta, e separata dal livello comune del mare tirreno, ch'è quell'unico mezzo, che può renderla accessibile al commercio ». Poi, dopo una buona cernita di dati, riporta l'informazione circa il fantomatico porto: « Il ch. Barrio avvisa, che anche a' tempi suoi vi si fabbricavano i vascelli da guerra per difesa delle costiere del Regno » (*Op. e loc. cit.*). Una città che nel tardo '500 avesse davvero gestito un porto, attrezzato niente meno che per la costruzione di vascelli da guerra, quindi di importanza vitale per tutto lo Stato, è difficile immaginare che nel giro di poco più di un secolo si sarebbe potuta ridurre ad un gruppo di abituri arroccati su una rupe inaccessibile ai commerci e in definitiva, come pare che il Giustiniani voglia dire, alla civiltà. Una delle due notizie è gratuita. E si capisce quale.

<sup>22</sup> « Ma il Cetraro, sissignori, aveva un suo antico porto. E aveva un sonante arsenale. Colava, bollente, la pece che destri calafati sapevan insinuar

proprio non so (chi le ha mai viste?); ma le galee so che sono lunghe fra i 50 e i 70 metri e larghe fra i 10 e i 12. Bastimenti di queste dimensioni dovevano creare seri problemi di spazio nelle cale cantieristiche di questo paese, tra anfratti di rocce e rovine di torrenti. Ma tant'è, l'immaginario è una funzione del reale; e viceversa.

Ma sulla consistenza borghigiana di Sant'Angelo in età classica qualche prova è venuta fuori. Alle porte del paese, quasi all'inizio della via che porta al passo della Contessa e di lì all'alto bacino dell'Esaro, sono state rinvenute nel '50 anforette tombali di elegante fattura magno-greca, databili fra V e III sec. a. C.<sup>23</sup>; tutt'intorno un tritume di cocci. Non è molto. Diciamo anzi che è molto poco. Ma in confronto al nulla di situazioni vicine, è quanto basta a conferire una certa plausibilità all'ipotesi che questo villaggio abbia assistito ai grandi transiti dei Sibariti dall'uno all'altro mare. Su quella stessa via istmica sarebbe poi continuato nel medioevo e in età più vicine alla nostra il transito dai paesi dell'alto bacino dell'Esaro ai paesi del mare Tirreno, attraverso il passo della Contessa, il cui nome evoca ancora fantasmi di terrificanti avventure brigantesche, di agguati, di risse. Nella cultura remota della gente di Sant'Angelo è scritta la memoria di grandi passaggi, di paurose vicende ai passi montani. Può darsi che si tratti di fantasmi medievali; ma è anche probabile che quei fantasmi siano travestimento medievale di fatti più antichi.

nelle commessure delle navi, e le gravi carene scendevano all'amplesso del mare, e gli alberi e le sartie, gemendo, svettavano al cielo. Al Cetraro si fabbricavano navi, galee, triremi. Rispetto alle tradizioni! Dov'era, nel mar del Cetraro, il porto? Dove era l'arsenale? Le non poche insenature e i promontori, a colui che visiti questa deliziosa spiaggia, e le grotte incantevoli e le foci dei rumorosi fiumi e i torrenti selvaggi, parlano» (G. De Giacomo, *Op. cit.*, p. 193). Le altre dissertazioni che durante questa nostra escursione storico-linguistica ci è capitato di leggere o di ascoltare, hanno, quanto a solidità documentaria e rigore argomentativo, una forza di persuasione uguale a quella che ha la pagina che abbiamo letto or ora; o di poco minore.

<sup>23</sup> Sono state rinvenute nei pressi di un podere di Federico Sirri, Donna Giulia, alle porte del paese: quattro anforette, di cui almeno tre visibili, palpabili e, volendo, anche fotografabili. Di altri rinvenimenti ho letto e sentito parlare, ma non mi risulta che siano state prodotte documentazioni.

5. La fantasia dei santangiolesi ha indugiato su iniziative avventurose (guerre, vendette, agguati) ed ha coltivato la memoria di grandi avvenimenti collettivi: tutto il popolo, San Michele in testa, a spada sguainata, sarebbe corso a difendere il paese da assalti nemici. I vecchi del paese raccontavano che San Michele e il suo popolo sarebbero corsi in guerra contro Bonifati. Per riparare quali torti non si sa; ma l'epico racconto si svolge su coordinate narrative in cui ritornano i temi agiografici dello scontro fra Siponto e i Napoletani all'epoca di Teodorico<sup>24</sup>. L'indugio in questi racconti fantastici trascrive il culto che questo paese ha sempre avuto per la propria identità di paese libero, di comunità di uguali, autonoma. Il contadine della campagna cetrarese era, non so se lo sia ancora, un contadine suddito, e suddito di un padrone esoso, proprietario delle terre non per diritto feudale, di antica nobiltà, ma per acquisizione recente e borghese. I contadini di Sant'Angelo non hanno padroni, né in senso feudale né in senso borghese. Se li ebbero un tempo, erano ecclesiastici, e comunque troppo lontani dalla sede del lavoro per creare reali rapporti di sudditanza. Tutto ciò ha favorito l'instaurarsi di un rigido codice di comportamento per libera adesione, compattezza sociale e sicurezza psicologica. Il sentimento di eguaglianza effettiva, ad onta degli inevitabili mutamenti di fortuna, è, in questa comunità, pari alla sicurezza psicologica e alla certezza di costituire nel mondo un'entità distinta, con un suo proprio sigillo. In ciò nessun orgoglio, ma al contrario una sconfinata umiltà, unita all'accettazione della povertà come un dato ineliminabile dell'esistenza, una variabile costante.

La popolazione risulta costituita da gruppi familiari compatti, restii ad aprirsi ad innesti e ad annessioni indiscriminate, ed è distinta da non più di 15/20 cognomi, perpetuatisi nel tempo con scarse ramificazioni parentali nei dintorni. Sono per lo più cognomi comuni a tutta l'Italia<sup>25</sup>, ma alcuni sono tipici del luogo: Sandonato, Paletta, Salomone o Salamone, Garaglio,

<sup>24</sup> Cfr. G. A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, vol. I, Napoli 1602, pp. 363-65.

<sup>25</sup> Cfr. E. De Felice, *Dizionario dei cognomi italiani*, Milano 1978; Id., *I cognomi italiani*, Bologna 1980.



Tripicchio, Liparoti, Piccolillo, Papa, Verta, Tranchino, Cianni (/ččanni/) e qualche altro.

Ma i cognomi anagrafici, ufficiali, a Sant'Angelo come in tutti i paesi italiani di un tempo (passato ma non remoto), contano molto poco. Tranne che alla leva militare, a scuola e negli uffici statali, dove il cognome precede sempre il nome, qui, nella vita quotidiana, cioè nella vita vera, i nomi sono accompagnati e integrati da altro genere di cognomi, ben più significativi, che al contrario di quelli anagrafici, fissati per l'eternità, mutano col mutare delle generazioni e col presentarsi delle occasioni. Sono i cosiddetti soprannomi, inventati dai paesani con estroso senso critico della realtà, con pienezza di gusto espressivo ed allusivo, veri e propri componimenti letterari, come Prezzolini suggerisce di considerarli. I soprannomi di Sant'Angelo non differiscono in nulla dai soprannomi degli altri paesi italiani, né da quelli che mutano col mutare delle generazioni né da quelli che sono stati fermati e ufficializzati come cognomi. Tolti dalla realtà naturale e sociale che li produsse, i soprannomi santangiolesi affiorati alla nostra inchiesta da vicino e da lontano hanno perso specificità espressiva ed allusiva; il loro sapore critico e burlesco è svanito insieme con l'immediatezza realistica dell'invenzione, conservando solo il curioso della composizione lessicale e del rinvio concettuale, quando si riesca ad intenderlo. Così, per es., /ngun'n'e-bha/ ci dice solo che deriva probabilmente da /ngun'n'à/ = darci dentro con forza, incuneare, come voce verbale malpronunciata (/ngun'n'e-bha/ invece di /ngun'n'a-bha/); /pirikikku/ conserva il ridicolo della sequenza fonica; /kìobhariellu/ è certo in relazione col vb /kìobha/ «piovere», ma ne ignoriamo l'accezione icastica; /piššakannizzi/ «pisciagraticci» è uno dei più banali, ma l'allusione specifica, che certo riscatterebbe la banalità della composizione, ci sfugge; /zampakristi/ «acchiappacristi» ha ancora una sua forza di sollecitazione metaforica: chi cammina agitando le mani e guardando al cielo; /nigurrufilu/ «filo nero», in sequenza sintattica ridevolmente letteraria, doveva beccare qualche vezzo pretenzioso; /gussigussi/ gioco fonico che non sappiamo che cosa volesse dire e se volesse dire qualche cosa; /lajissonni/ «chirie-

leison»; /kurkietta/; /bhastianu/; /bhaganu/ ecc. ecc., tutti più o meno chiari nel non-senso o nel soprasenso, ma poco significativi, avendo perduto la concretezza del riferimento.

Dei molti soprannomi santangiolesi che ho raccolto e schedato ho voluto trascrivere solo questi, come indicativi dello spirito derisorio che movimentava i rapporti intersoggettivi di quella comunità; ma li ho trascritti soprattutto per indulgenza al descrittivo, attratto e stimolato dai segnali evocativi e nostalgici che quei soprannomi ancora trasmettono ai superstiti che me li hanno riferiti traendoli dalla memoria dei loro anni giovani e che certo gradiranno leggerli e rileggersi in questa dimensione di distacco affettivo che la carta stampata crea.

I nomi, estrosi e velleitari come sanno essere i nomi delle famiglie contadine quando si aprono alla letteratura, hanno, ancora negli anni Venti-Quaranta, risonanza cavalleresca. I *Reali di Francia* e tutte le narrazioni di quel ciclo popolare hanno acceso la fantasia dei giovani padri di famiglia. Le sere d'inverno ci si aduna ad ascoltare i racconti favolosi o «romanze» dalla bocca di esperti narratori o narratrici che hanno letto o che a loro volta hanno sentito raccontare le belle imprese, il coraggio di Buovo d'Antona ed il diverso peregrinare di Guerrino il Meschino. Fuori, a non molti chilometri di distanza, passa il progresso e conquista menti e cuori coi suoi colori seducenti, col suo frastuono. Qui la civiltà è ancora quietamente ancorata a miti di antica cavalleria. Quegli uomini, colpiti nel profondo del cuore dai racconti o «romanze», impongono ai loro figli inverosimili nomi: Rizzieri, Fioravante, Guerrino, Orlandino, Dosolina, Aquilina, Corinna, Fiorina, Ermelinda e persino Leonilde, che diventa /ligunirda/<sup>26</sup>. È una tendenza comune a tutti i contadini di una certa epoca. In paesi vicini,

<sup>26</sup> E non basta. Qualcuno era così esperto di romanzi cavallereschi che impose al figliolo (nel 1913!) il nome di Orolino, un nome noto solo a chi avesse letto, di Andrea da Barberino, l'*Aiolfo del Barbicone*, o meglio la *Storia d'Elia duca d'Orlino e di Aiolfo del Barbicone figliuolo del duca Elia d'Orlino...* Un'altra finezza, nella onomastica santangiolese, è data dalla grafia (solo grafia, certamente) *Emmanuele*, due *mm*, che dal 1858 risulta ripetutamente rispettata, nei registri delle nascite, a scapito del più comune Emanuele, una *m*.

come mi informano amici di Bonifati, di Malvito, di Fagnano, corrono nomi ancora più sbalorditivi<sup>27</sup>.

Entro questi parametri cronologici e umani l'analisi linguistica del patrimonio comunicativo di questo gruppo sociale conferma i dati fin qui enunciati, avvalorandone il significato storico di modello. Anzitutto: l'angustia dell'orizzonte, la ripetitività delle operazioni, l'essenzialità elementare dell'esistenza hanno ridotto il vocabolario a qualche centinaio di lemmi, la sintassi a qualche decina di variazioni espressive. L'isolamento, la compattezza sociale, sia come elementi fisici sia come elementi psicologici, commisti a motivi di risentimento e di timidezza, hanno ovviamente favorito, indipendentemente dall'origine, cioè dal patrimonio di partenza, modifiche e adattamenti semantici, strenua resistenza di correnti fonetiche e di correnti lessicali. È chiaro che questo che si dice per Sant'Angelo può dirsi di ogni comunità contadina in analoghe condizioni di esistenza. Ma la cosa va notata perché il confronto fra Sant'Angelo e le zone linguistiche vicine, fra il versante costiero rappresentato da Cetraro (e che noi isoliamo per necessità di cose e di discorso in Cetraro), aperto ad influssi ed innesti calabresi e non calabresi, benché anch'esso tenacemente conservatore, e un versante interno e montano, attraversato da correnti di cosentinizzazione che lo spingono verso una koinè che si va definendo proprio in questi ultimi anni, risulta di grande interesse. Sant'Angelo infatti, posto fra quei due simicori, fa stecca sull'uno e sull'altro. E ciò è tanto più rilevante in quanto si verifica lungo la fascia di confine con la zona Lausberg<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Avendo citato due importanti studi sui cognomi, è opportuno che citi il lavoro sui nomi di uno dei nostri maggiori glottologi: C. Tagliavini, *Origine e storia dei nomi*, 2 voll., Bologna 1978. Ricerche sicuramente produttive, su questo tema, possono essere offerte da studi storici e sociologici impostati su rigorosi spogli archivistici. Indichiamo a titolo di es.: K. Huber, «Flordelalpe» e «Asainaverno»: i nomi della povera gente, e relativa bibliografia, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», n.s., 15-16, gennaio-dicembre 1979, pp. 95-136.

<sup>28</sup> H. Lausberg, *Die Mundarten Südlukaniens*, Halle 1939; G. Rohlf, in *Donum natalicium Carolo Jaberg messori indefesso sexagenario*, Zurich-Leipzig 1937; Id., *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern 1949 (trad. it., Torino 1966), I, 2.

6. Non è nostro compito — e non lo è non tanto per difetto di volontà quanto per difetto di competenza specifica e in definitiva per assunto tematico — mettere a confronto le due zone o piuttosto i due frammenti del mosaico linguistico calabrese e notare convergenze e divergenze di Sant'Angelo *versus* l'uno o l'altro versante. L'indagine linguistica che si sta compiendo sulla zona arcaica della Calabria sarà certamente estesa anche a questa parte e si esplicherà in tavole e diagrammi indicativi della reale situazione in atto e in fieri<sup>29</sup>. Noi per conto nostro ci limitiamo a fuggevoli raffronti.

Il sistema vocalico è ovviamente quello tipico del Meridione; ma per le vocali finali di parola, mentre Cetraro scivola nella indistinzione dello *shëwā*, Sant'Angelo al contrario, anche se con qualche cedimento recentiore verso forme di oscuramento, si tiene fermo alla distinzione, a volte sottolineata fortemente per esigenza espressiva, delle vocali terminali (*i, u, a*). L'attenuazione si avverte in corrispondenza del passaggio *a* → *ə* in desinenze verbali di 3a nei casi di caduta della *-di* < *-t*. Ma è vero che questo avviene per pressione della vicina «città» (Cetraro) sui più giovani. La popolazione anziana dice /b h è - n a d i/, /z à p p a d i/ «egli viene» «egli zappa» di contro ai più giovani che dicono, o tendono a dire /b h e n ə/, /z a p p ə/. La frase riportata più sopra, /k i n u t e n a d u l e b h a t u/, i più giovani la pronunziano /k i n u t e n u l e b h a t u/ o /k i n u t e n a l u l e b h a t u/ o addirittura /l e b h a t ə/. È un cedimento recentiore, convogliato nella tendenza verso la koinè zonale, diversa e parallela, forse anche contrapposta, alla koinè che si va costituendo nei paesi dell'interno, intorno a Cosenza capitale. È noto che i paesi del versante tirrenico hanno sempre snobbato quella capitale amministrativa, considerata poco più che un paesone di montagna. E d'altra parte il flusso commerciale e culturale di questi paesi ha avuto come punti di riferimento Napoli e la Sicilia, mai Cosenza. Ad ogni modo, fermandoci a considerare la pro-

<sup>29</sup> J. Trumper, *La zona Lausberg ed il problema della frammentazione linguistica*, in AA.VV., *I dialetti e la lingua delle minoranze di fronte all'italiano*, Roma 1980, pp. 267-303.



nuncia su indici mediani, si ha che Cetraro attenua e addolcisce: /i̇illu venə/, /i̇illu n̄gi kridə/; mentre Sant'Angelo rafforza i suoni consonantici, mantiene la desinenza verbale di 3a sotto forma di paragoge, alza il suono delle vocali terminali: /g̃illu bhənadi/, /g̃illu čči kridadi/ (o piú precisamente, secondo pronunzie risentite o meno rilasciate: /kridhadhi/).

La resistenza alla desinenza verbale di 3a *-t > -di* sotto forma di epitesi, e la epitesi vera e propria, *-di* (o *dhi*), in cui si risolve la desinenza degli infiniti, si è di molto attenuata negli ultimi anni. Esiti come /si pò didi/ «si può dire», /fadi fermadi/ «fa fermare», /bhò manğadi/ «vuol mangiare», tendono a diventare, in bocca ai giovani, /di'/ o /diča/, /fermà/, /manğà/ anche nel continuum, quando l'epitesi o pseudo-epitesi sarebbe consigliata da incontri vocalici.

Il pl dei nomi in *-u < -o*, in *-i < -e* e, per metaplasmo, dei nomi in *-a* è indifferenziato: *-i* (ad eccezione dei pl in *-a* del tipo /fòkara/, /òrtara/ e di quelli in *-u* del tipo /fikú/). Ma mentre Sant'Angelo rileva i suoni finali, Cetraro li attenua nell'indistinzione o li oscura: il primo dice: /u k̄iakku - i k̄iakki/, /a fimmina - i fimmini/, il secondo dice: /u k̄iakke - i k̄iakke/, /a fimmine - i fimmine/.

L'attenuazione *i → ə* si nota a Cetraro nei sing in *-i < -em*: /u sulì → u sulə/, /u h'ìurə/, /u pišši → u piššə/. La si nota soprattutto in opposizione ai corrispettivi pl, che mantengono la chiarezza della *-i* terminale per ragioni di funzionalità, visto l'indifferenziato esito vocalico *ē ī ī* nell'unico grado *i*. Infatti: /u h'ìurə i h'ìuri/, /u piššə i pišši/. Sant'Angelo invece insiste nell'indistinzione morfologica: /u h'ìuri i h'ìuri/, /u pišši i pišši/ con qualche lieve cedimento *-i → ə* in costrutti mutuati dal cetrarese o in presenza condizionante di parlanti cetraresi. Nel continuum del discorso le *i* finali tendono a saltare; ma basta una interposizione interrogativa o una sosta perché la dizione si ricomponga sui moduli che le sono propri: /kumi diči? u h'ìuri? - u h'ìuri, sí/.

Il processo della dittongazione, in metaforesi o meno, e

così tutti gli altri sviluppi vocalici, sostanzialmente comuni alla Sicilia e all'Italia meridionale fino al limite con la zona Lausberg<sup>30</sup>, non fanno segnare per Sant'Angelo nessuna particolarità di rilievo. Esito raro ma non eccezionale è un passaggio *a → o* che Sant'Angelo ha in comune con Bonifati: da *brasea/brasa* Cetraro Fagnano Malvito ricavano /vraša/, Sant'Angelo e Bonifati /bhròša/. Non ricorrono, o non trovo, altri esiti analoghi, che possano far pensare ad una corrente fonologica. È probabilmente un fenomeno condizionato.

Davanti alle parole che cominciano per vocale Sant'Angelo usa la prostesi /g̃/ che tende verso la fricativa velare, d'accordo con Bonifati Malvito Fagnano e in disaccordo con Cetraro, che addolcisce con un suono piú avanzato, strisciante e sconfinante verso la semiconsonante /i̇/: Sant'Angelo dice /g̃àkk̄u, g̃èribha, ȧi̇u g̃armatu, g̃àbhutu/; Cetraro invece: /i̇akk̄u, i̇eriva, ȧi̇u i̇armatu, i̇abhutu/. Si tratta di suoni prostetici presenti in tutta l'Italia meridionale, irregolarmente divisa e oscillante fra occlusiva velare /g̃/, fricativa velare /gh/, fricativa palatale /h'/ e semiconsonante /i̇/. Per Cetraro si può sostenere che rispetto alla posizione arretrata, /g̃/, di Sant'Angelo sia avanzato verso la /i̇/ per influsso di correnti costiere. E in questo caso come in tanti altri Sant'Angelo sarebbe la sua cattiva coscienza: /g̃àbhuni i̇avuni/ «agnello», /g̃omu i̇omu/ «uomo», /g̃uomini i̇uomini/ «uomini», /g̃illu bhənadi i̇illu venə/ «egli viene». Bonifati Malvito e Fagnano si tengono sugli stessi esiti santangiolesi: Malvito /u g̃ùmmulu/ «l'orcio»; Bonifati /a g̃hùmbula/; Fagnano /u g̃ummulu/; Cetraro /u i̇ummulu/.

La forma piú marcata ed emblematica del fenomeno della prostesi si ha nel pron di 1a: Sant'Angelo /g̃ia/, Fagnano /g̃ia/, Malvito /g̃iu/, Bonifati /g̃ia/, Cetraro /i̇i/, /i̇i̇i̇u/. È, questa di Cetraro, una forma di attenuazione e di addolcimento che trova corrispondenza analogica nel passaggio *či/čči → n̄gi* «ci/vi» pron e avv. Sant'Angelo: /g̃ia čči

<sup>30</sup> Cfr. G. Rohlfs, *Historische Grammatik...*, loc. cit.

bhièn'n'u/, /gia čč(i)u diku/ «io ci vengo, io glielo dico»; /tu čči kridi? kridiči/ «tu ci credi? credici pure». Cetraro: /i nği vien'u/, /i nğ(i)u diku/, /tu nği kridi? kridèngə. E ancora Sant'Angelo: /on či bhièn'n'u/; Bonifati: /non či vin'u/; Malvito: /un či/ vièn'u/; Cetraro: /on nği vien'u/. Sant'Angelo: /đeribha? on či nn è kkiù/; Fagnano: /đeriva? un či nn è kkiù/; Bonifati: /erva? no čči nd è kkiù/; Cetraro: /ieriva? on gi nn(i) è kkiù/.

Analoga tendenza si può notare nella pronuncia della laterale *l*, arretrata, quasi velare a Sant'Angelo, avanzata e alveolare a Cetraro. Questa tendenza è sottolineata il più delle volte e in forma marcata dalla geminazione o raddoppiamento sintattico a Sant'Angelo, dallo scempiamento a Cetraro: /allu čitraru/, infatti, dicono i santangiolesi; /alu čitraru/ i cetraresi.

In posizione isolata Sant'Angelo si trova, fra Bonifati, Malvito, Fagnano e Cetraro, rispetto alla pronuncia della esplosiva sorda *t* seguita da vibrante: cacuminale e retroflessa a Cetraro (/kɤaɾru/ «quadro»; /čitraru/, /ɾria/, /kɤaɾɾru/, /ɾrasi/ «entra»), dentale o postdentale e alta a Sant'Angelo (/kɤatru, čitraru, tria, kɤatru, trasi/). Retroflessa è la *t* cetrarese anche nel nesso *str*; anzi, in pronuncie rilasciate tende a scomparire, lasciando appena un sentore di retroflessione fra la *s*, pronunciata come fricativa palatoalveolare (š), e la vibrante alveolare pronunciata al grado minimo di vibrazione: /š(ɾ)rata/, /š(ɾ)rummulu/ «trottola», /n'n'oš(ɾ)ru/ «inchiostro», /nuoš(ɾ)ru/ «nostro». Sant'Angelo sta sul duro, con estrema e compiaciuta chiarezza glottica, scandendo uno per uno i fonemi anche nel continuum: /strata/, /strummulu/, /nkiostru/, /nuostru/. Fagnano si tiene sulla linea dura di Sant'Angelo, Malvito cosentineggia (/kɤaɾɾru/) sia pure soltanto a tratti, Bonifati subisce l'influsso costiero e adolcisce: /š(ɾ)rata/, /š(ɾ)rummulu/.

7. Questi fenomeni, anche se quantitativamente e qualitativamente abbastanza modesti, pongono Sant'Angelo in una

posizione di retroguardia. In una ricomposizione della mappa dialettale della Calabria settentrionale, specialmente della fascia a confine con la zona cosiddetta arcaica, Sant'Angelo potrebbe attribuirsi un ruolo di verifica delle resistenze e dei transiti. Ad ogni modo, poiché noi lo abbiamo assunto più come oggetto di variazione letteraria che come tema di ricerca scientifica, tanto più che gli elementi di descrizione e di valutazione bisogna rincorrerli su fughe e ritorni della memoria di pochi superstiti, diciamo subito che l'anima di quel paese non è tanto nella qualità e quantità dei fatti di fonetica e neppure nelle particolari costruzioni lessicali, quanto nella melodia dissonante (non è un ossimoro) della parlata, nella essenzialità delle metafore, tutte impostate su un lessico elementare e su una rustica teatralità dei toni. Fra un segmento sintattico e un altro, fra una unità frastica e l'altra si interpongono silenzi e gesti, in una gradazione nativamente espressiva e teatrale.

Pochi i canti; di sgradevole timbro la voce maschile. Le donne cantano in chiesa; le giovanette, quando il loro turgore floreale sta per esplodere, anche nei campi; gli uomini cantano nelle feste nuziali, per lo più in stato di avanzato avvinazzamento<sup>31</sup>. Cantano, quando cantano, su ritmi di melodia cantilenante e pacata, di chiara origine siciliana, ma adattata. La loro tarantella è lenta e cadenzata, diversi anche in questo dai contadini delle terre vicine. In danza uomini e donne compiono volute della più bella tarantella che si sia mai vista, voglio dire che io abbia mai vista. Ballano una coppia per volta, chiamati all'esibizione al centrosala dal «maestro del ballo» /u mastrabbàllu/, che dispone le coppie, le fa danzare e le manda a sedere a suo insindacabile giudizio (ma a /mastrabbàllu/ viene designato sempre un uomo di giudizio, che abbia ascendente, sappia scherzare e fare dell'ironia quando occorra). La donna, braccio destro ad ansa di anfora greca e sollevando col sinistro un lembo della gonna ampia e lunga,

<sup>31</sup> Su questo argomento la mia testimonianza, forse perché relativa ad un periodo recente, si diversifica da altre, che non ho ragione di ritenere meno attendibili. V. Tripicchio, in *Folklore...* cit. dà la trascrizione di una silloge di canti popolari raccolti a Sant'Angelo e ritenuti originali.



disegna a piedi uniti sul pavimento un cerchio perfetto, rinnovandolo continuamente ed incontrandosi al centro della sala col compagno, che piroetta e volteggia. Lo strumento musicale riconosciuto come piú idoneo è la sampogna. Chitarre, mandolini e fisarmoniche, ricercati e ammirati come segni prestigiosi di civiltà, non sono in grado di tenere il ritmo pausato della tarantella santangioiese come le sampogne.

Durante il lavoro tacciono, o buttano qualche osservazione immediata, una breve frase, una parola allusiva. È stato detto che i contadini non cantano, tranne quelli d'Arcadia; ed è vero. Ma la donna che passa o che arriva al campo di lavoro, grida loro di lontano una formula di saluto e di augurio: /allè-grallè-gra!, e la risposta è sempre identica: /bona-bhenùta!/ «benvenuta». La partecipazione fraterna, l'accensione di un sorriso nel grigiore della fatica, finzione rituale e realtà, è tutto qui, in un'apostrofe detta in tono squillante e in una risposta data in tono grave ma intonata alla cordialità della partecipazione.

8. Un capitolo a parte della storia recente di Sant'Angelo è quello del processo di alfabetizzazione, che in parte coincide e in parte contrasta con le medie nazionali e regionali. La situazione degli anni Venti-Quaranta, sotto questo aspetto, può essere esemplata centrando l'attenzione e il calcolo statistico sugli anni Trenta, e prendendo a modello una famiglia-tipo: due nonni, di 60/70 anni, due zie, di 40/50 anni, padre e madre, di 40/50 anni, sei figli dai 10 ai 25 anni. I due nonni, le due zie e la madre (5 su 12) sono totalmente analfabeti; il padre lo è a metà, nel senso che è in grado di fare la firma e scrivere una lettera con poche notizie elementari, ma non è in grado di leggere e capire una pagina di libro; i figli, maschi e femmine, sono tutti alfabetizzati, in misura maggiore i maschi, in misura minore le femmine, queste ultime non per loro renitenza ma perché la parte retriva della famiglia si opponeva in vario modo a che le «femmine» andassero a scuola. La chiave risolutiva è nelle mani del padre di famiglia. Il quale, negli anni Trenta, ha un'età fra i 40 e i 50 anni, ha fatto la guerra '15-18, è stato emigrante in Francia o in America, o in tutte e due quelle terre, è tornato con un piccolo peculio, ha comprato terreni in

montagna, si è costituito. Da soldato e, piú, da emigrante ha sentito drammaticamente l'inferiorità del suo stato di analfabeta, e si è dato da fare. Con qualche paesano piú avanti di lui nella conquista delle lettere o con qualche «esperto» che potesse fargli da maestro nelle ore serali, dopo il lavoro, ha cercato di imparare a leggere e scrivere i segni dell'alfabeto: non leggere e scrivere nel senso di apprendimento culturale, ma leggere e scrivere nel senso proprio e meccanico. E c'è riuscito, fino al punto da scriversi da solo le lettere alla famiglia per annunciare la prossima rimessa, dare consigli sull'impiego del danaro mandato, chiedere notizie delle persone e degli animali di casa. Si deve a lui, a lui che aveva toccato con mano la mortificante miseria dello stato dell'analfabeta, se da quegli anni in poi, ad un dipresso, tutti i figli, maschi e femmine, furono mandati a scuola. A differenza delle campagne vicine e dello stesso capoluogo, dove una sacca di analfabetismo si è costantemente mantenuta, Sant'Angelo dagli anni Venti/Trenta non annoverò piú analfabeti tra i suoi figli, s'intende in età scolare. Ma bisogna aggiungere che i santangioiesi che avevano già da molti anni superato l'età scolare vennero coinvolti in un sistema attivissimo di scuola serale.

Questo merito va in primo luogo a quegli eroici padri di famiglia, soldati a vent'anni nella guerra '15-18, emigranti negli anni successivi. Ma va anche ad un maestro che, ventenne anche lui, da quella guerra era tornato con un braccio in meno e con tanta volontà di riscattare il suo paese dall'ignoranza. Nell'avviare e condurre avanti questa impresa spiegò uno spirito di crociata. Fu merito suo se la scuola ebbe una sua casa e se quella casa fu un centro per il paese. Sulla facciata della scuola, a destra della scalinata, sta una lapide che ricorda i nomi dei santangioiesi caduti in guerra. In sintonia con quella lapide, l'insegnamento di quel maestro fu patriottico, nazionalistico, idealistico; si apriva nel segno della croce, si chiudeva con la canzone del Piave.

Il Maestro abitava ad un capo del paese. All'ora dell'arrivo del procaccia postale, nel primo pomeriggio, attraversava in lungo tutto il paese per andare al capo opposto, all'ufficio postale, a ritirare il giornale, precisamente il «Giornale d'Italia». L'andata e il ritorno erano un succedersi di comizi volanti,

di dialoghi brevi e lunghi, un intrecciarsi di domande, risposte, rimbrotti, consensi, dissensi, spiegazioni, rinvii, patteggiamenti: un parlottio che a tromba d'aria si avvicinava e si allontanava seguendo i passi del Maestro. Era quella l'ora del passaggio della cultura, della verifica degli avvenimenti, dei commenti e delle valutazioni definitive, dell'innesto delle questioni di vita locale sulle questioni di vita nazionale. Il Maestro amava quella sua parte e ci teneva a recitarla per intero, giorno dopo giorno, sempre uguale e diversa come il sole di Orazio. Avveniva spesso che il disinteressato sapere si mescolasse con interessi amministrativi e politici del paese e della zona; e in questi casi non tutti gliela mandavano buona, ovviamente. Ma anche quelli che ebbero fieramente a lottare contro di lui per questioni pubbliche o private, riconoscevano lealmente che nessuno sapeva « far scuola » meglio di lui. È perciò giusto che ne facciamo il nome: Arcangelo Verta. Ma sarebbe più giusto che questo nome spiccasse a piene lettere sul frontone della scuola.

La bibliotechina che ha organizzato per la sua scuola è un modello campagnuolo della pedagogia e della didattica di fine Ottocento, con qualche punta di esasperato patriottismo e nazionalismo. Più notevole la biblioteca personale, che accanto a pochi libri istituzionali e ai libri scritti da qualche suo scolaro andato avanti nella carriera delle lettere, accoglie la libellistica che accompagnò l'arco della sua vita, integrata da un archivio di sapida consultazione, se si riesce a mettervi gli occhi, per chiunque voglia conoscere il gratuito e l'utile di quel vivere paesano, fra slanci di fantasia e umile realtà.

9. Ora proponiamo alcune schede lessicali che ci sono state segnalate per l'intensità delle metafore o per il significato comportamentale che rivelano e in certo modo storicizzano. In pratica sono dei veri e propri frammenti di vita santangioiese. Ma le elenchiamo anche perché si presentano con un sotteso progetto di risistemazione lessicografica. Ciascuna voce, infatti, in un modo o nell'altro, suggerisce una registrazione semantica diversa da quella finora codificata o una rettifica negli ambiti delle accezioni fonetiche.

9.1. ABBILLÀ. Rohlfis registra per il reggino, attingendo a dizionari, non direttamente dalle parlate locali, il vb *abbedari*, nel senso di assalire e nel senso di accerchiare, da un ipotetico *adbellare*. La parola, di struttura chiaramente latina, è viva a Sant'Angelo nel significato cumulativo di « assalire accerchiando ». Abbillano propriamente api, vespe, mosche e mosconi; anche cani. Un assalto concentrico di cani, sette cani, numero cabalistico, augura in danno della sua donna infedele il solito innamorato deluso e stizzito, che si sfoga in iperboli:

/kki bba faciennu, h'jumenta kalabbrisi,  
ki da na stalla giešši e (a) nn a(bh)utra  
[trasi?  
kxannu allu mulinu bha mačini  
ti pozzan abbillà li setti kani;  
kxannu trasi gintr allu mulinu  
ti bhonu mačinà kumi lu granu,  
ti bhonu čern allu sitazzu finu  
dubhi čči bhena llu miel'l'u pani./

Questo canto, che uno studioso ha pubblicato come santangioiese nel giornale « La Calabria » del 28.II.'79 e che noi riproduciamo con qualche modifica grafica, è, alla stregua di tutti i canti popolari di spuria origine, una combinazione di topoi diffusi e praticati con vari adattamenti in tempi e luoghi diversi. L'attacco, così deciso, così corrucciato, non è un'invenzione ma un calco tematico applicato con maldestra approssimazione metrica e facile spostamento di genere, dal derisorio al dispettoso. Una consultazione anche desultoria di un buon repertorio, per es. dei *Canti popolari calabresi* a cura di R. Lombardi Satriani (vol. II, Napoli 1931), ne dà conferma<sup>32</sup>:

Chi ba faciennu 'ssu piru scunchiutu,  
ca ppi' li vie fa ru 'nnamuratu. (Malvito)

Chi ba faciennu, lingua sirpentina. (Malvito)

<sup>32</sup> Dalla citata raccolta riproduciamo i testi senza alcuna modifica grafica.



Chi bbai faciennu tu, piru vullutu,  
ca si' lu scartu di li 'nnamurati. (Belmonte calabro)

Chi ba facendu 'stu piru gugghiutu,  
ca pi' li strati fa lu 'nnamuratu. (San Lucido)

Per richiamo e anche per vicinanza di genere è lecito il rinvio anche agli attacchi del tipo « Chi tt'aju fattu, lingua sirpentina » che si leggono in canti popolari di Tiriolo e di Cotrone (cfr. *Op. cit.* p. 200).

Resta la novità della donna metaforizzata in giumenta: una giumenta irrequieta e proterva, lasciva; ma più che una novità è un luogo comune della letteratura e del linguaggio quotidiano. Giumenta, cavalla, /stàkka/, /stàkkara/ sono termini di sapide allusioni a donne giovani e ben portanti. Ciò che toglie efficacia di colorito al canto e accusa la labilità della manipolazione, è l'agg *kalabbrisi*, del tutto gratuito, e il sost *stalla*, derivato da un vocabolario del tutto diverso da quello contestuale. Le variazioni sul « mulino » sono un percorso popolare a frequenza continua:

Ti vija macinata allu mulinu  
duvi si macina 'u miegliu granu

.....

ti vija cernuta alla grisara fina,  
vintulijata all'aria suprana. (Bisignano)

Chi ti videra fatta 'na tunnina  
e ll'ossa macinati allu mulinu  
duvi si macinau lu miegghiu 'ranu  
e poi cernuta cu 'nu crivu finu. (Tiriolo)

Vorria fatta comu la tonnina  
e pezza pezza jettata a li cani,  
poi macinata a li megghiu mulina  
duvi si macinannu i megghiu 'rani  
e poi cernuta a la crisara fina (San Costantino)

E macinata a ri sette muline  
e pue cernuta a ri crivi cchiù fine (Falerna)

Quanto al condensato di mitico e di sacrale (e di ripetitivo, consapevolmente o meno) che è del numero sette, basta dire che anche i mulini del canto di Falerna, per essere efficienti, sono in numero di sette, e sette sono le bellezze di una bella « figliola » di cui si canta a Tiriolo (« setti bellizzi tene 'ssa figliola »: *Op. cit.*, vol. I, p. 57 e Note).

9.2. ABBURRIKKIU. È il corrispondente terragno del marinaresco « abbrivo », provenzale *briu* (celt. *brigos*), *abrivar*. Se l'italiano « abbrivo » non fosse termine marinaresco e di conio piuttosto recente (sec. XVII), o se si potesse ipotizzare con qualche margine di certezza storica un'influenza provenzale sul vocabolario santangiolese, il gioco avrebbe una probabilità di affidamento: *abrivum* > *abriviculum* → *abrivicchio* > *abbrurrikkiu*. Ma Sant'Angelo ignora i termini marinareschi. In linea astratta, se si consente *ad-ripare* « arrivare », non si vede perché non si debba consentire *ab-ripare*. Ma proprio di quest'ultima forma Sant'Angelo non comprende il significato originario, del muoversi dalla riva ed arrivare alla riva opposta per forza di inerzia. È perciò necessario pensare ad /abburrikkiu/ come deverbale di /abbrà/ « spingere », « far ruzzolare », « gettare »: un vb non registrato né da Rohlfs né da Accattatis ma che vive nell'italiano « burrone », « burrato », « borro », « botro », « borrarre », « sborrarre » e nel napoletano *sburrià*. L'/abburrikkiu/ santangiolese è proprio del puledro, che ha corse velocissime e brevi: /akurrutella du pulitru/ « la corsa del puledro », cioè di chi comincia di slancio e si arresta poco dopo per manco di vigore; più propriamente la corsa del ragazzo che imita, per velocità di slancio e fermate improvvise, la graziosa bestiola. Per estensione, /abburrikkiu/ è di chiunque prende lo slancio (/u jbilanzu/) per arrivare di corsa, per attraversare uno spiazzo, per saltare un ostacolo. Una ragazza reduce da una sua prima esperienza in città, diciamo Napoli degli anni Quaranta, raccontò che del traffico automobilistico non si era spaventata granché, perché le strade le attraversava prendendo l'abbrurrikkiu dal marciapiedi e sfrecciando dritta verso l'altro, senza guardare né a dritta né a manca. La guidava San Michele, certamente.

9.3. **ARRIEBHULÀ.** Accattatis e Rohlfs registrano *arri-volari*, nel senso di « scagliare », « sopravvenire », « scagliare con impeto ». Accattatis cita da Ignazio Donati per dare una malle-varia letteraria al vocabolo. A Sant'Angelo /*arriebhulà*/ ha il significato specifico di « sprizzare lontano » ed è usato in particolare per indicare il saltellare irregolare delle schegge, di legno o di pietra, ai colpi di accetta o di maglio. Ma il vb, pronunciato anche /*arriegulà*/, è usato per indicare il movimento incerto, di inerzia, di chi sbanda, di chi ha perso o non riesce a tenere l'equilibrio: /*bhaïu arriebhulanno*/, /*kaminu arriebhuluni*/ « vado sbandando di qua e là », « cammino barcolloni ».

9.4. **ÀBHISU.** Pronunciato anche /*àbhissə*/, Abisso, gorgo profondo. La parola è legata ad un sentimento misto di religioso terrore. I ragazzi la imparano da racconti terribili di disgrazie, e immaginano che solo affacciandosi ad uno di quei baratri si venga risucchiati. Il termine è generico, ma di solito è connesso ad immagini di gorgi turbinosi di fiumi vicini e ben noti, propriamente /*gàfara*/ « torrenti ». Avevamo pensato al preindoeuropeo *ausa*; ma il greco *abyssos* è più vicino e plausibile. Una variante di /*àbhissu*/ è /*katabbunnu*/, precipizio abissale, oscuro. Rohlfs registra *catabummu* « sottoscala » per la zona di Amantea, Rossano. Accattatis non lo registra affatto.

9.5. **AZZIETTU, AZZIETTU KA...** Vale « almeno », concessiva da « accetto » nel senso di « concedo », « ammetto che ». A Malvito /*azziettu*/ = « gradito »; /*azziettu azziettu*/ = molto gradito; /*azziettu sia a ru sin'n'uri*/ = vada in gloria di nostro Signore. Si ha cioè un impiego razionale e regolare della parola come derivazione da *acceptus*. Sant'Angelo ha invece piegato il vocabolo a funzione di congiunzione concessiva: /*azziettu ki bhenèradi*/ « che almeno venisse », « magari venisse »; /*azziettu na menza, nu mienzu*/ « non dico tutto, ma almeno una metà ». I più moderni tuttavia hanno imparato a usare anche l'avv italiano « alméno », tradotto /*allimíni*/, con la quasi velarizzazione della *l*.

9.6. **ČIRČIELLI.** Con lievi varianti fonetiche gli orecchini a cerchio sono chiamati così in tutta la Calabria. Si segnalano i /*čirčielli*/ di Sant'Angelo non per qualche novità particolare ma per il vb derivato /*nčirčillà*/ « ornarsi di orecchini » che ricorre in una bella e fresca canzone popolare. La trascrivo dal citato art. del giornale « La Calabria », apportandovi solo qualche modifica grafica:

čč è nna kùatrara kiamata finella  
ka si pò díd a iiggina di belli.  
si la bhidissi kùannu si nčirčella!  
fadi fermadi lu sul e lli stilli;  
no ssi p(ò) apprezzà tantu k è bella:  
porta lla luna mpinta alli kapilli.

Questa e canzoncine come questa, che vengono date come tipiche di Sant'Angelo e che comunque qui vengono (o piuttosto venivano) cantate, sono brevi e rare parentesi del lavoro e della malinconia crepuscolare in cui noi abbiamo colto la vita del paese: segni di una vitalità lontana, quando l'orizzonte non era turbato dal presentimento della fine.

In se stessa la canzoncina è costituita da una combinazione di luoghi comuni: forme che trapassano da un canto all'altro con lievi adattamenti lessicali e metrici, per lo più tenute entro il genere di provenienza, ma spesso anche spostate. L'attacco è proprio della topografia sintattica ripetitiva, a struttura solidificata per difetto di capacità innovativa ma soprattutto per attrazione del genere, per facile ingabbiamento delle trovate nel reticolo sintattico e ritmico preconstituito: « c'è » o « ci sta » una cosa, una persona; non c'è bisogno di circostanziare; la struttura sintattica bella e pronta garantisce e preserva da dispersioni. A Soveria Mannelli — riferendo dalla citata raccolta di *Canti popolari calabresi* a cura di R. Lombardi Satriani — cantano:

Mmienzu 'ssu chianu cc'è nata 'na parma (II, p. 96)

a Tiriolo:

A chista ruga cc'è na regna parma



oppure

A chista ruga cc'è 'na piccirilla (ivi p. 97)

Quanto al sole, alla luna e alle stelle, si sa che appartengono al repertorio piú frequentato delle canzoni popolari. Ma la luna /mpinta alli kapilli/ è un piccolo capolavoro di ardimento inventivo: un piccolo capolavoro che riesce a conservare la sua originalità di immagine entro un repertorio di variazioni iperboliche strappate al firmamento e banalizzate dall'eccesso d'uso. Citiamo un solo canto esemplare, di Delianova:

Ca nc'è na bella chi portu un trisoru,  
ogni capillu porta un diamanti:  
porta lu celu cu li stilli d'oru (op. cit. vol. V, p. 281)

La novità è propriamente nel vb /mpinta/: la luna impigliata nei capelli di quella bella /kɔatrara/ chiamata Finella: è un tocco di felice scaltrezza fantastica.

9.7. DILLUOĠĠU. «L'orologio». Importato da poco tempo (i vecchi contadini non avevano bisogno dell'orologio meccanico, sapendo ben leggere le ore e i minuti in quello celeste), questo strumento ha trovato uno stabile adattamento fonetico. Ricevuto nella forma /rilòġġu/ o /rilòrġu/, ha tradotto la vibrante in dentale (piú tendente verso la fricativa che verso l'esplosiva -d → dh) sonora, compiendo il processo inverso di altri paesi calabresi, che da *madonna* passano a *māronna*. La geminazione della laterale (ll) vale come segnale di incipiente velarizzazione.

9.8. DONNA. Il termine ricorre a Cetraro nella denominazione di un tipo di fichi: /fiku i donna/, /fik i donna/: fichi piccoli, dal lungo peduncolo, saporosi. Anche graziosi e forse, secondo alcuni, gentili, se è vero che vanno messi in rapporto con la *donna-domina*: fichi di signora o da signora, così come si dice cani da salotto o da signora, cioè buoni a nulla. Il fatto è che quei fichi sono certamente graziosi, ma gentili proprio no; direi anzi che conservano del salvatico

per sapore e struttura. Poiché a Cetraro, ma anche altrove, /a donna/ è la suocera, si potrebbe pensare che quelli invece che fichi di o da donna-signora siano da interpretare come fichi della donna-suocera. Troppa malizia. Ad ogni modo Sant'Angelo, che la suocera la chiama /sokra/ e non *donna né dhonna*, cioè non *domina*, come invece fanno contadini e cittadini di terre vicine, per designare quei fichi non va in solluchero; e dice, con un massimo di concretezza e di precisione, /fiku minutilli/.

9.9. FALAKKU. Terreno fangoso, molle di pioggia, impantanato, dove i piedi affondano e il camminare pesa, specialmente se il fondo è argilloso, per doppio di fatica. D'inverno tutte le stradette di campagna, intorno a Sant'Angelo, diventano falakki. Gli antichi avevano provveduto a selciarle, almeno ai punti critici. Ma l'incuria delle ultime generazioni, da quando i contadini hanno cominciato ad emigrare o ad attendere di emigrare, ha riportato i falakki fin sotto casa. Il nome di *Lakku* nel senso di «fossa», «piccolo stagno», è usato in tutta la Calabria ed è coniato per designare molte contrade. Lakku i santangiolesi chiamano un tratto della strada per il capoluogo, al punto in cui si incassa (parliamo della mulattiera, unica via di comunicazione col capoluogo, fino agli anni Sessanta) in un valloncetto argilloso e perennemente impantanato; intorno uno squallido deserto. Tanto il nome di falakku quanto quello di lakku sono dunque molto comuni (anche se il primo è registrato da Rohlf solo per il catanzarese e il reggino); ma si ricordano qui per la carica di significati che assumono nella parlata e nella vita quotidiana dei santangiolesi, che nei falakki son costretti a viverci una buona parte dell'anno e dal Lakku, vogliono o non vogliono, ci devono passare per andare al capoluogo; e non sempre per cose liete.

9.10. FERRATU. È detto così il secchio di zinco, con facile sineddoche, una volta che con larga approssimazione lo zinco è stato identificato come ferro. In realtà il secchio di zinco, piú recente, conserva il nome del vecchio secchio fatto di doghe di legno tenute insieme da cerchi di ferro (secchio ferrato). Il ferratu è sinonimo di *bardu*; è piú grande e fondo della *ra-*

metta; è simile al *katu*, ora che questo recipiente è diventato anch'esso di metallo da ligneo che era. La *rametta* è per lo più adibita alla raccolta e al trasporto del latte. Ferratu, *katu* e *bardu*, indifferentemente, servono per acqua e per beveroni e pastoni per i porci (/iotta/).

9.11. FITRUKKIISKA. Sant'Angelo autorizza la rettifica della trascrizione che di questo nome ha fatto Rohlf. Il quale, rilevando il vocabolo a Cetraro, lo trascrive *fitucchjisca*, da *ficu turchisca* «fico d'india». In realtà la pronuncia cetrarese è /fitrukkiiska/ (*t* retroflessa, *r* al grado minimo di vibrazione). Ne è garante, appunto, Sant'Angelo, che con l'usata precisione e durezza sonantica e consonantica dice /fitrukkiiska/, facendo ben rilevare l'iter della trasposizione *fikuturk* → *fitruk*-. Sant'Angelo non ha clima adatto alla vegetazione del fico d'India; ha importato il termine non molto tempo fa, al seguito di un volenteroso trapiantatore (potremmo anche farne il nome) e lo ha tradotto nella sua pronuncia, riportando il fonema centrale *tru/ʈu*, ambiguo, alla sua chiarezza originaria: *tru* (esplosiva dentale sorda + vibrante alveolare dura).

9.12. FRISKÀTULA. A Sant'Angelo e in altri paesi di Calabria con questo nome si designa la polenta. Ma se il nome è popolare, la cosa lo è un po' meno, specialmente a Sant'Angelo dove di polenta se ne fa, ma non molta e non frequentemente, comunque non in misura da caratterizzare un sistema alimentare. Diciamo, anzi, che nella Sant'Angelo di cui ci stiamo occupando, nell'epoca che abbiamo delimitato, la polenta la praticavano pochissime famiglie. La ragione di questa scarsa popolarità della polenta, in un paese che produce mais in misura di gran lunga maggiore rispetto agli altri cereali, e che si nutre quasi esclusivamente di pane di mais, va cercata proprio in questo, che si nutre prevalentemente di pane di mais. I nostri santangiolesi non conoscono che il pane fatto con farina di mais (/farin(a) mil'l'u/ com'essi dicono). L'uso del pane di segala e, i più ricchi, di grano, sono costretti a limitarlo ai mesi di piena estate, luglio e agosto. L'elemento essenziale dei loro pasti è il pane di *miglio*: cominciano la mattina all'alba col pancotto (/panikottu/): pane di mais spezzettato in

acqua bollente, condita con grasso di maiale (/nɜun'a/) e insaporita con peperoni secchi e rossi, /iuskenti/ «piccanti» (da *ustulare*) non troppo e non troppo poco, meglio troppo che troppo poco. Fanno colazione a mezzogiorno in punto — il parroco o per lui il sagrestano (non esiste un sagrestano in pianta stabile; fa da sagrestano il primo ragazzo che capita, che abbia un po' di tempo libero) ha la buona abitudine di segnalare il mezzogiorno con la campana maggiore — con pane, sempre di mais, accompagnato da raro companatico, e pane per lo più secco o biscotto, in /frise/ «frese», che i contadini portano con sé, andando al lavoro o alla pastura, in un canto (/kantiellu/) della capace bisaccia, o meglio /bhier-tula/ (da *avertà*), di ruvido tessuto (sparto) e di fattura tutta casalinga, che si gettano sulle spalle, con gesto rituale, al momento di partire. La sera mangiano cibi cucinati, a casa, minestre di patate o di verdura accompagnate con abbondanti impanate, sempre a base di mais. In questo regime tutto al mais la polenta trova scarso spazio di impiego; aggiungere al mais in pane il mais in polenta o /friskatula/ sarebbe troppo. Sostituire o alternare l'una all'altro sarebbe un rivoluzionare la tradizione, cosa che non entra nei programmi di questa gente.

9.13. ĠUANĠA. Pronunciata anche /ġuanča/. È una zappa di media misura tra la zappa propriamente detta e /uzappuni/, la zappa grande per dissodare terreni incolti. Tra questi due tipi di zappa, la *ġuanġa* si è per così dire intrusa non tanto per le sue misure quanto per il nome e la provenienza. Da «vanga» i santangiolesi hanno derivato /ġuanġa/, palatalizzando la *g* come in /funġu/ da «fungo», ed hanno attribuito questo nome ad un arnese che non è la vanga, che essi non usano affatto, ma la zappa a bidente (per la natura del terreno, duro e sassoso, i santangiolesi ignorano affatto la zappa a lama e la vanga propriamente detta). Non troviamo registrato il nome di /ġuanča/ o /ġuanġa/ in nessun dizionario.

9.14. ĠRUTTA DI SANTANĠULISI. Per un buon tratto di tempo, all'incirca dal 1920, dire /jam(u) alla ġrut-



ta/ equivaleva dire /i a m (u) a l l i b h a n ' n ' i / « andiamo al mare », « a fare i bagni », la « grotta » essendo un antro enorme e bellissimo dove i santangiolesi avevano impiantato un loro esclusivo stabilimento balneare. Sulla costa cetrarese, dove il promontorio La Testa, presso il torrente Triolo, si allungava come un cane accucciato fra due specchi d'acqua, proprio sotto la testa di quel promontorio si apriva al mare la bocca immensa di una grotta. Il modesto rialzo dello zoccolo roccioso e una fila di piccoli scogli la proteggevano dal flusso delle onde. Uno strato di sabbia chiara, ripulito e rinnovato dalle grandi mareggiate stagionali, ne copriva il fondo. Chi per primo vi arrivava, d'estate, trovava il luogo intatto da orme umane, nettissimo, e provava una indefinibile sensazione di scoperta. Qui venivano i santangiolesi a piantare le loro tende, d'estate. Ora la grotta non c'è più, distrutta, insieme con tutta la testa del promontorio, per cavarne pietre. Ma finché ci fu, la colonia estiva di Sant'Angelo la animava di vita gaia e zingaresca. Perciò era nota a Cetraro e nei dintorni come /a g r u t t a d i s a n t a n g u l i s i /.

Negli anni in cui più frequenti e consistenti arrivavano le rimesse degli emigrati, i nostri paesani impararono a conoscere le delizie dell'elioterapia. Per un popolo di contadini, che quanto sole splende in cielo tanto ne assorbono in faccia e sulle spalle, la prescrizione dei bagni di sole è semplicemente grottesca. Ma tant'è, le donne di Sant'Angelo, cui non era concesso alcun lusso, si concessero il divertimento della malattia e delle cure corrispettive. Era commovente sentir raccontare e mimare da queste mogli, sorelle e cognate di emigrati le loro avventure mediche, assistere al religioso, compunto propinarsi pillole e sciroppi, offrire le natiche alle punture: una sceneggiata in piena regola, recitata con quella istintiva teatralità gestuale che abbiamo già riconosciuto come tipica di questa gente. E poiché proprio in quel tempo, tra il '20 e il '30, scendeva verso il sud la moda delle spiagge e delle cure balneari, le nostre donne ci presero un gran gusto, in nome dei reumatismi, delle artrosi e di altri imprecisati malanni, assecondate di buon grado da medici compiacenti, forse anche « anticipate ». Inutile dire che stava in cima ai loro pensieri soprattutto la salute dei bambini, per i quali facevano tutti quei sacrifici.

E così, a mezzo luglio, donne e bambini, accompagnati da qualche anziano capofamiglia, prendevano in carovana la via del mare. Asini stracarichi di provviste e di arnesi, di pagliericci, di coperte, di legna per il fuoco; donne con la sporta sulla testa e ragazzi con cesti e fagotti; tutti scalzi, tranne gli asini, procedevano allegramente per la via dei grandi transiti antichi dai monti al mare Tirreno. Li inseguiva lungo tutto il cammino il coro orgiastico ed insensato delle cicale. Quando dall'alto, di tra l'ombria delle querce e degli ontani, avvistavano la distesa lucente del mare, si accendeva fra quei carovanieri, ridiventati tutti fanciulli, una rumorosa disputa. Alcuni dicevano: /è m b u r t u r u / « il mare è agitato » (in fortuna, fortunale: *mf- > mburturu*); e altri di rimando: /n o n i, k (a) è k a r m u / « no signori, è in calma ». Finché la « zia » esperta di cose marine faceva sentire la sua, spiegando che quando il mare è striato di bianco, quando si vedono rilucere quelle strisce bianche, vedete?, allora vuol dire che il mare è come una tavola, liscio come l'olio. E così era, infatti. Arrivati alla grotta, dopo tre ore buone di viaggio, scaricate le masserizie, correvano a prendere possesso del territorio, a dividersi gli spazi, a montare le tende. Tende alla buona, fatte con coperte da letto o con lenzuoli stesi fra quattro pali per proteggere alla vista, avendo per tetto la volta altissima dell'antro. Il giorno dopo cominciavano i bagni di mare e i bagni di sole, le sabbiature e i bagni caldi (di acqua di mare riscaldata a temperature da levare il respiro e la pelle, entro vasche di zinco lunghe e strette, simili a bare). Come poi queste ultime pratiche curative si conciliassero con l'umido notturno e marino, lì, in quella grotta intronata dalla risacca e investita da spruzzi di salsedine, lo sa soltanto San Michele, protettore di quella gente. Il fatto è che quella gente crepava di buona salute e si divertiva a giocare con serietà e compunzione al gioco della malattia, esponendo al sole e all'aria iodata facce di terracotta, che di sole ne avevano immagazzinato già troppo nei campi, per sé e per almeno altre dieci generazioni successive.

La sera quel piccolo popolo di grottigiani si spostava sulla spiaggia, a giocare ai pegni o a rincorrersi, fanciullescamente, o a tacere davanti al mare, stando accovacciati sulla rena ancora calda. Il bel vocabolo cetrarese /f r a g u /, /u f r a g u d u

mari/, per indicare la riva, è assunto da loro nel primigenio valore onomatopeico e reinterpretato nel suo fascino musicale, voce del mistero che li trattiene lì, incantati. Ma qualche volta fanno cerchio intorno ad una donna dal portamento matronale che, seduta su una pietra come su un trono, racconta belle romanze d'amore e d'avventura; e allora rinnovano in quel clima le serate quiete dei lunghi inverni del paese.

In agosto la colonia veniva raggiunta dalle greggi, spinte dai pecorai ad un lavaggio forzato in mare prima della tosatura. L'acqua salata non è la più indicata per lavare a fondo, ma bastava a diradare il sudicio accumulato negli stazzi, la polvere grassa intasata nel fitto dei velli. Certo è che dopo quel bagno, per ore e per un largo tratto si vedeva galleggiare in mare, davanti alla grotta, una macchia scura e densa, come se una petroliera vi avesse vuotato la stiva.

L'istituto di quella colonia marina ebbe notevole e positiva incidenza nella cultura dei santangiolesi. Anzitutto era una prova di resistenza del loro codice di comportamento sociale in clima difforme, in situazione di «vacanza» vera e propria dal lavoro e dagli oneri familiari. L'eccezionalità di quella parentesi, l'intrusione in un ambiente non proprio, l'usurpazione bella e buona di un territorio — fosse demaniale come volevano alcuni, o fosse privato come volevano altri —, l'organizzazione dei servizi e l'imposizione di una maggiore coesione collettiva erano altrettante situazioni di fatto che mettevano alla frusta lo spirito e l'intraprendenza sociale degli individui e del gruppo, sottratti all'egemonia patriarcale e ai ritmi consuetudinari del paese. Ma dando per scontato qualche litigio sporadico e divertente, tutto procedeva con regolarità di compiti e di condotta, sotto la vigilanza di qualche «zia» che all'occorrenza sapeva alzare la voce. Altro dato positivo è costituito dal patrimonio di elementari conoscenze marine che quei montanari avevano modo di mettere insieme e portarsi a casa. Il loro vocabolario non si arricchirà di molti elementi. Ancora per molto tempo i santangiolesi chiameranno sarde tutti i pesci commestibili e pesci e basta tutti gli altri. Ma la loro fantasia sarà fortemente sollecitata dalle immagini del mare, delle onde, della barca, della vela. Il giovane vaccaro, durante le calme della pastura, pensando a quelle dolci giornate marine, ricaverà da un pezzo di legno di

faggio o di ontano, lavorando amorosamente di accetta e di punta di coltello, un bel modello di barca e lo porterà in regalo al fratello minore. Senza l'esperienza breve e intensa della grotta, quel contadino-pastore avrebbe continuato a riversare il suo bisogno di estrinsecazione mimetica in incisioni geometriche o floreali su bastoni di castagno o sui collari, in legno di noce, per i campanacci delle mucche. Il grado di eccitazione fantastica prodotto dal mare in quei contadini io ho avuto modo di misurarli nelle vibrazioni prolungate e profonde con cui mi si raccontò che nelle manifestazioni carnevalesche, una volta, ebbe grande successo la trovata di alcuni giovani mascherati (/i zupini/), che avevano finto una barca e giravano sotto e sopra per le anguste vie del paese grattando i muri con dei pali che volevano essere remi.

9.15. GUMMITIBHI. Dicevo ad una donna anziana che attrici americane avevano scoperto la virtù dimagrante dell'acqua calda, bevuta a digiuno. E quella mi disse che anche ai suoi tempi si usavano /i gummitibhi/ come rimedio terapeutico (per il mal di pancia, forse; non certo come cura dimagrante). Il significato della parola è chiaro: /gùm mulu/ sost = «orcio»; /gùm ulu/ agg = «umido», «intriso di acqua». Il movimento fonemico è evidente.

9.16. IASKUNI. L'origine è da *flascum* «fiasco»; ma il termine si sposta semanticamente a significare non il fiasco ma il vaso, il grosso vaso di terracotta usato per la conservazione dello strutto, di carni sotto strutto, di sarde e acciughe in salamoia: /iaskuni/ o /pin'n'ata/, quest'ultima normalmente più capiente del primo, più alta, cilindrica. Il fiasco, nella forma in cui la parola lo designa, è stato ricevuto a Cetraro e a Sant'Angelo come oggetto straniero, ed ha conservato il suo nome d'origine, /fiasku/, senza adattamenti fonetici. Il processo di assimilazione *fla* → *ia* era già stato impegnato per un oggetto di categoria affine. Nelle case santangiolesi, nude di suppellettile, le terraglie di varia foggia e dimensione (/iaskuna/, /pin'n'ati/, /langelli/, /gùm mula/, /bhagana/ ecc.) hanno funzioni non dissimili da quelle che avevano nelle case (povere) dei paleogreci.



9.17. KAPADIRTU. I cetraresi che vogliono dare subito un saggio espressionistico del loro dialetto ricorrono ad una frase d'effetto, molto accarezzata: /ianna ianna ka t a k k u n k i u/ «va' pure avanti, ti raggiungerò». I più leziosi allungano e ricamano la frase: /ianna ianna (ppə) s s i r t u k a p a d i r t u k a l l u p e n n i n u p u ò t a k k u n k i ə/ «va pure avanti su per la salita, che alla discesa ti raggiungerò». La frase s'usa pure a Sant'Angelo, ma senza ricami e con pronuncia più scandita: /ianna ianna p p i s s i r t u k a p a d i r t u k a p ù t a k k u n k i u/. Nessun compiacimento espressionistico. L'elementarità della vita dei santangiolesi non consente pause di riflessione linguistica o metalinguistica. La forma verbale /t a k k u n k i u/ «ti raggiungo» deriva ovviamente da *adcomplere*, il cui semplice *complere* vive nella forma /k u n k i a/, /k ù n k i a d i/ «maturare». Al fondo dell'una e dell'altra forma verbale sta la stessa radice e la stessa idea del «portare a compimento»: /è k u n k i u t u/ = «è maturo»; /t a i (u) a k k u n k i u t u/ = «ti ho raggiunto». Tutto chiaro. Meno chiare stanno le cose per /k a p a d i r t u/. La sua derivazione da *caput ad erectum/erectum* «parte superiore di luogo in salita», «sommità», è pacifica. Ma la frase /p p i s s i r t u k a p a d i r t u/ ha preso il significato «su per la salita», «di erta in erta», come se fosse *irtu kata (d)irtu*, sul tipo di *pedi kata pedi* «passo dietro passo». Il termine /k a p a d i r t u/ è opposto a /p e n n i n u/: /i k a p a d i r t u e i p e n n i n u/ «su e giù». A Sant'Angelo però le frasi /b h a i (u) i k a p a d i r t u/, /b h i è n ' n ' (u) a k a p a d i r t u/ significano «vado nelle terre di montagna», «vengo dalle terre di montagna», e fanno pensare non tanto all'azione del salire quanto al luogo: alto, al culmine dell'erta.

9.18. KASSETTA. A Sant'Angelo il diminutivo di casa è /k a s a r e l l a/, che però è poco o punto usato per istintivo rifiuto del dolciastro che vi è connesso. L'altro diminutivo, /k a s e l l a/, indica propriamente la casetta che i bambini costruiscono con pietre e terra impastata a imitazione dei grandi, negli orti o ai margini delle strade, giocando a fare i muratori. La parola /k a s e t t a/ anche per i santangiolesi è ovvia-

mente diminutivo di casa; ma lo è solo in termini astratti di categoria grammaticale. Di fatto designa, senza alcuna implicazione diminutiva, la casa-capanna di montagna, precisamente, e limitatamente, la casa-capanna costruita dai santangiolesi parte in muratura e parte in legno (ma anche di verghe intrecciate, a graticcio, rivestite di un impasto di terra, secondo tecniche ricorrenti e primitive) nei castagneti da loro acquistati nei comuni di Malvito o di Sant'Agata d'Esaro, e che serviva loro come rifugio durante il periodo della raccolta delle castagne.

In quelle /k a s e t t e/ i santangiolesi si trasferivano nei mesi autunnali, rimanendovi fino a Natale e qualche volentoso anche oltre, a interi nuclei familiari con l'aggiunta di liberi coglitori. Dormivano come potevano, tutti insieme, vestiti calzati e intabarrati, su un'unica lettiera di stame allargata sul pavimento di terra battuta, in quell'unico vano, col fuoco perennemente acceso non tanto per vincere l'umido del pavimento e il freddo notturno quanto per essiccare le castagne stese a strati su graticci sospesi, a mo' di soffitto. La lettiera accoglieva normalmente dieci o quindici persone, ma in casi di emergenza anche venti. Attiguo alla *kasetta* sta il recinto dei porci, che s'erano portati numerosi al loro seguito e che durante il giorno mandavano alla pastura sotto gli alberi di castagno a rifinire in proprio, fra ciottoli, ricci e rovi, la cerca delle castagne sfuggite ai coglitori: un sistema di intensivo sfruttamento e di tipica avvedutezza di contadini neo-proprietari.

Quei castagneti li avevano acquistati intorno agli anni Venti dopo laboriose consultazioni, contrattazioni, conteggi condotti in segreto fra più famiglie e conclusi con la stipula di un unico atto notarile per risparmiare sulla spesa. Ma se era facile nel contratto indicare in numeri frazionari la quota parte che ciascun componente acquistava, non era poi tanto facile scompartire secondo giustizia e in termini di reali e inconfondibili riferimenti confinare il terreno acquistato. Discussioni, misurazioni e rimisurazioni, condite con qualche accenno di rissa, molte bestemmie e un infrenabile vociare, giungevano a termine dopo lunghi patteggiamenti e arbitrati peritali con la posa dei segnali di confine, di solito pietre e tacche su tronchi di castagno, salvo a rinnovarli — risse e patteggiamenti, non i segnali di confine — per equivoci di intesa o per sopravvenuti

sospetti. Insomma le famiglie che avevano comprato d'amore e d'accordo, scucendo risparmi di decenni o investendo le rimesse dall'America, non sempre rimanevano amiche. Ma i componenti di più famiglie, col seguito di coglitori e di porci, si ritrovavano nella *kasetta* per il riposo notturno. Un anziano, inabile alla coglitura, curava che il fuoco rimanesse sempre acceso, notte e giorno, ad affumicare muri e graticci.

I primi anni di questa esperienza i santangiolesi, alla partenza per il paese dopo la coglitura, chiudevano a chiave la porta della *kasetta*, lasciando dentro qualche arnese di lavoro, qualche padella, un orcio, per ritrovarli alla prossima stagione. Trovarono, invece, una prima, una seconda, una terza volta, la porta scassinata e asportate persino le tegole. Per cui pensarono bene di lasciare la porta spalancata e l'interno completamente vuoto.

9.19. KULÒSTRA. Il colostro, altrove /kuloštra/ o /kuloš(ɬ)ra/, qui è /kulostra/, senza addolcimento fonetico, nell'arcaica essenzialità di referente di un evento che attrae l'attenzione interessata e commossa del contadino: lo sgravarsi degli animali, in particolare, per la sua grandiosità, di asine e di mucche, a cui assiste trepida tutta la parte adulta della famiglia, mentre la donna saputa (il richiamo pascoliano è qui inevitabile) raccoglie la kulostra: in silenzio, secondo il rito.

9.20. KUMMA. A Bonifati si dice /kumba/ e così pure in altri luoghi. Ma è termine poco diffuso. Per un vertiginoso traslato, questo vocabolo, da *kymba cimba* «barca» «arca», è passato a designare la stalla e/o il fienile. La stalla sotto casa è indicata col nome generico di /fùnnəku/ o /fùnnuku/, altrove /fùnda ku/ nel senso di «bottega», «magazzino». La /kumma/ è veramente tale — stalla per asini o per bovi — quando è ubicata fuori del paese, magari alle porte, come costruzione a sé. Anche la /zimma/ «porcile» (/zimma/ anche a Fagnano e Malvito; /zimba/ a Bonifati) è una costruzione a sé ed è ubicata fuori del paese, di solito nell'orto sotto casa.

9.21. KURAN'N'U. Ramo secco e calcinato, buono solo per il fuoco, simbolo della vecchiaia risedchita e inutile. Abbandonato nei campi, derelitto, si offre al primo che lo raccolga e se lo porti a casa. Dopo stagioni di pioggia e di sole, solcati da rughe profonde, questi relitti prendono il colore bigio della pietra calcarea. Per chi ne fa un piccolo fascio (/na sàrčina/, /na sarčinella/), non greve, prendono anche il diminutivo di /kuran'n'ielli/, a denotare più la debolezza di chi li porta che la riduzione delle loro misure. Perché a ritornare dai campi con sulle spalle o sotto braccio un piccolo fascio di /kuran'n'i/ sono di solito i vecchi. Il vocabolo è presente a Malvito nella forma femminile: /kuran'n'a/. Ma è vocabolo a circolazione molto limitata. Cetraro, Fagnano e Bonifati lo ignorano. Né Rohlfis né Accattatis lo registrano. Sulla relazione fonologica *kuran'n'u/karon'n'a* non giurerei. La storia del termine pare vada riportata nell'ambito di *kurramà*, *kurramatu* «abbacchiare» «abbacchiato», «bastonare» «bastonato».

9.22. LANGĒLLA. *Lanx* > *lanġella/lančella* è in tutta la Calabria. Con lieve adattamento fonetico e semantico a Sant'Angelo indica l'orcio a larga bocca, ed è affiancata dalle varietà familiari di /kannati/ e /ġùmmula/, addetti al trasporto e alla conservazione dell'acqua potabile. Quando si va in montagna per la raccolta delle castagne e vi si rimane per oltre un mese, nel tardo autunno, adattandosi in capanne o casette di grezza fattura, si impiegano anche i /kutura/ (altrove /kutruni/), cioè degli orci col collo rotto. Ciò non tanto per risparmio, o meglio anche per questo, ma soprattutto perché questi orci mutilati si possono lasciare nelle capanne o casette sicuri di ritrovarli l'anno successivo. Un orcio mutilato non fa gola neppure ai ladroni di quelle montagne.

9.23. LIÈRIGU. Il vb greco da cui la parola deriva, probabilmente, è ἐρείχω «spezzo», «stritolo», «fracasso». Significa «danno», e propriamente il danno compiuto in campagna, ad opera di animali lanciati ad illecite pasture (di grano o di segale in erba, per esempio) o per avversità celesti. La parola non è registrata nei dizionari calabresi di nostra consultazione, ma è



usata sia a Malvito che a Sant'Angelo. Qui però accusa un notevole calo di frequenza. Era vivissima, nel recente passato, in una frase tipica: /làriġu ka passa lièriġu/, una frase scherzosa per farsi largo fra persone amiche, per trovare posto in una tavolata, in un assembramento. Significa pressappoco «fate largo a chi passa spiantando e abbattendo». La fortuna della frase sta nella corrispondenza fonica e concettuale delle parole: largo in senso proprio e largo nel senso di scempio compiuto in un campo di seminati o nell'orto.

9.24. MMISKÀ / MMIŠKÀ. Il primo, da *inviscare*, vale «invischiare»: /m m í s k a n o/ le sostanze vischiose, appiccicaticce, anche le lappole, dette, appunto, /m m i s k a r i e l l i/. Il secondo, da *misculare*, vale «mischiare», «mescolare», e si distingue dal primo con un diverso esito fonico: ska → ska, scla → ška, normale a tutta la Calabria. La doppia iniziale (*mm*) è in relazione a *inv/imb* (*invidia* → *mmidia*) e ad un incrocio analogico dei fonemi. In qualche dizionario i due esiti figurano fusi.

9.25. MUŠKU / MÜSKULA. Due cose diversissime. *Muskulus* > *musculus* > *mušku* «la spalla»; *muska* > *muskula* «piccolo uncino», propriamente del fuso. Anche queste sono parole comunissime in tutti i paesi della Calabria. Si annotano qui per la variazione funzionale della fonasi e per la frequenza che il termine /m ù s k u l a/ aveva nella parlata familiare, quando il filare era attività primaria ed in certo senso emblematica di una civiltà perduta. I testimoni oculari di quegli scorci di vita primitiva — donne intente al fuso sulla soglia di casa — non hanno superato i cinquant'anni e forse possono ritenersi fra i pochi privilegiati ad avere di quelle operazioni una conoscenza non letteraria. E ciò vale a giustificare l'insistenza sulla cosa e sulla parola.

9.26. NEL'L'A TERRÀNA. I santangiolesi non hanno alcuna dimestichezza col mare. Dai loro monti ne vedono solo uno spicchio, lontanissimo non solo in chilometri ma soprattutto in concetti. L'indeterminato si esprime in rappresentazione paurosa. Il mare è per i santangiolesi sempre in burrasca

(/m b u r t ù r u/). Ma per la verità si tratta di un pensiero fuggevole. La cosa in sostanza non li riguarda affatto. Se la sbrighino i marinai, noi siamo contadini. Ma si veda ciò che abbiamo raccolto sotto la voce /ġrutta di santangulisi/ circa un particolare contatto fra Sant'Angelo e il mare. Da un punto di vista strettamente agricolo il mare li tocca solo per un verso, in autunno o in inverno, quando attraverso la gola cupa del Triolo su su di costa in costa sale dal mare la nebbia: una nebbia densa, da tagliarsi col coltello, come si dice anche qui, che avanza e invade, tutto avvolgendo in un mare fuliginoso: /a nel'l'a terràna/, nociva ai seminati, agli alberi, e alle persone, agli animali che ai pascoli montani, si racconta, spesso smarriscono la direzione e si perdono. L'anatema /ti pòzzadi pil'l'(à) a nel'l'a terrana/ è di solito lanciato scherzosamente. Capita spesso di sentir dire dalla madre al figlio, che ne ha fatto o ne sta facendo qualcuna, /ti bhen'n'a nu kànkaru/ oppure, con varianti piú o meno ricamate, /ti bhen'n'a na dol'l'a kù ò l l i k a/ «una colica pernicioso». Sono anatemi scherzosi, uscite sgangherate, fondate però su reali referenti di danno e di sciagura: il cancro, la colica, la nebbia devastatrice.

9.27. PALARRÙNI. L'albero di macchia, il pruno, e gli aculei di cui si adorna. Chiaro l'etimo e chiaro lo spostamento semantico. Ma è formazione caratteristica, tutt'altro che comune, in sintonia col mondo agreste che non va per il sottile. Si vorrebbe perciò che questa parola fosse registrata e illustrata per quello che vale. Perché nella parola è presente l'albero coi suoi rami contorti, pessimi pali, e coi suoi aculei, grossi e brutti.

9.28. PALLAKKIÙ. Il vb /pallà/, «acchiappare al volo», altrove in via di estinzione, a Sant'Angelo era vivissimo. Altrettanto vivo, ovviamente, il sost *palla*, correlato ad un indeterminato concetto di rotondità: palla di neve, palla di fuoco, palla di cannone. Tutto tranne la palla di gomma, la palla giocattolo, che non rientra nella casistica santangiolese. I bambini di questo paese ignorano affatto il gioco della palla (e non solo della palla); non per difetto di inventiva ma per difetto di compatibilità col puro divertimento. Una piccola palla, a loro ben

nota, mangereccia, è /u p a l l a k k i u/: un pugno di formaggio fresco rilevato con le mani dalla caldaia al primo affiorare della massa rappresa, per la gioia dei bambini che attorniano la massaia mentre è intenta a quella operazione. Quella di fare il cacio non è operazione di tutte le donne. Richiede perizia di lunga data, arte trasmessa di generazione in generazione come la sapienza esoterica. Perciò si svolge in silenzio, come un rito, con estrema cautela, spesso trattenendo il fiato: gesti scanditi, precisi, ieratici, a tempi calcolati secondo la situazione del momento (tipo di latte, di caglio, di stagione, di temperatura, di fuoco ecc.). La consegna del *pallakkju* ai ragazzi, con un sorriso e una parola di affetto (non è detto che i ragazzi siano parenti della massaia, di solito non lo sono) rompe il silenzio e corona l'opera. La massa rappresa viene disposta già nelle fiscelle di giunco.

Qualche cosa di simile e di diverso è il /p a d d r a č č u/ di Malvito. Mi informano da quella cittadina che /p a d d r a č č u/ è un preparato di formaggio a forma di palla, ottenuto con latte di pecore e capre subito dopo il parto, quando il latte non è più colostro ed è già idoneo ad essere consumato. L'impasto è simile a quello della scamorza.

9.29. PÀMPANU. Riferita unicamente al fogliame del gelso (propriamente del gelso bianco), la parola si connette all'allevamento del baco da seta (/u s i r i k u/), che a Sant'Angelo, e non solo qui, ebbe tra fine Otto e primo Novecento una notevole ripresa. In ogni casa si armavano le conocchie, e quei vermi repellenti e voraci vi salivano e continuavano l'immondo brulichio finché si rinchiudevano in bozzoli dorati (/k u k u l l i/). Con sacchi e con sporte i kukulli venivano portati a vendere a Cetraro oppure erano venduti a incettatori che si recavano sul posto per fare più proficui affari. Erano mediatori che operavano per conto di altri mediatori, dal piccolo al grande al più grande, con numerosi passaggi, poiché è fatale che la miseria debba vivere sulla miseria. Le leggi del commercio qui non c'entrano, poiché siamo sul piano della piccola frode sul peso o della percentuale di pochi soldi negata all'ultimo momento e cose simili.

9.30. PETRA TIBHULA. Roccia friabile, che si sfalda in lamine di varia consistenza e dimensioni. Altrove /t i b h u l a/ come sost, vale «lastra di pietra», «chiusino del forno» (cfr. Rohlf). Sant'Angelo ha operato uno spostamento di categoria e di significato. A Cetraro la parola ha identico significato.

9.31. PRIJONKA / PRUIÈBBITA. Un elemento costante e variato dei margini delle stradette vicinali e dei cantoni delle vinelle, specialmente delle vinelle che danno direttamente nei campi, sono le «fatte» umane, mucchietti in bella fila, l'uno a fianco dell'altro, a significare la corale esecuzione. Capita anche, nei campi aperti o in radure, di vederle disposte in circolo: le hanno fatte i ragazzi, che al segnale di uno sono tutti concordi e pronti, senza problemi di ritardi o di altre irregolarità in quella funzione ritmata con precisione di orologio svizzero. Di una bella «fatta» si dice che è /n a b b e l l a p r i j o n k a/. Ma se qualcuno l'ha depistata in mezzo alla strada o per dispetto davanti alla porta del vicino (una povera maestrina trovava ogni mattina il pianerottolo di casa costellato di impertinenti mucchietti; li avevano fatti i ragazzi che non le volevano bene), allora si dice che è /n a p r u i j è b b i t a/, anche /n a b b e l l a p r u i j e b b i t a/: cioè una cosa vietata, *prohibita*, calcando sul divieto con un sorriso invece che con disdegno. Le parole vengono ripetute senza variazioni, ritualmente, ed ottengono sempre lo stesso effetto, come battute in teatro, secondo resa ed attesa previste e preordinate. Un certo margine di variazione personale è solo nel timbro, nella maggiore o minore chiarezza e sicurezza di dizione. Ma le parti sono già assegnate. Sicché, passando per quelle stradette e vedendo quelle belle *prijonke* o *pruièbbite*, è obbligatorio dire ad alta voce: /č č i p u o z z i i e t t (à) u f i k a t u/.

9.32. ROČA / RUOČI-RUOČI. Di uno che tarda ad arrivare ad un appuntamento, che perde tempo per strada, a Malvito si dice che /r u o t ə/: /k k i r u o t i?/ = «che stai a girare? perché indugi?». Il corrispondente santangiolese è /r o č a/: /g i a r u o č u/, /g i l l u r o č a d i/, usato sia nel senso metaforico di perdere tempo, indugiare, sia nel senso proprio di ruotare, far ruotare qualche cosa. Si chiama /r u o č i-



r u o č i / un arnese di canna che ruota intorno ad una rotella dentata e produce un sordo rumore di raganella. I ragazzi lo maneggiano energicamente e alla lunga, stordendo i malcapitati vicini, nella settimana santa, quando si legano le campane e il sacerdote sguinzaglia per le vie del paese quei messi troppo volenterosi perché chiamino i fedeli alle funzioni in chiesa. Quei messi, alcuni agitando i / r u o č i - r u o č i / altri scuotendo con una manovella le palette di una cassa sonora, che fa un rumore infernale, *tok, tok, tok, tok*, rintocchi d'oltre tomba, attraversano il paese da un capo all'altro, sostano ad ogni cantone e gridano in coro dissonante: / a l l i m b i z - z i i i a l l i m b i z z i i i a l l i m b i z z i i i / con quanta voce hanno in gola; e ne hanno molta. *Mbizzii* sono dette le funzioni sacre della settimana santa; ma la parola si riferisce ad una parte delle funzioni, quella cioè che rappresenta il momento delle pressioni astute e crudeli su Gesù: / m b i z z i i à / = *invitiare* «istigare».

A Malvito esistono e vigoreggiano, nella occasione della settimana santa, strumenti-giocattoli devozionali, simili a questi di Sant'Angelo, ma con nomi lievemente spostati. Bonifati, invece, mi informano che non conosce i rumorosi strumenti dei nostri ragazzi.

9.33. RUMÀTU. Piccolo gruppo di piante; per estensione, piccolo branco, gruppetto di pecore o di capre staccato dal gregge maggiore o autonomo. Scherzosamente si dice *rumatu* anche il piccolo gruppo di ragazzi, di bambini; come pure si dice *murra* o *murricella* per affettuoso trapasso dal mondo degli animali a quello umano, qui più vicini che altrove, in simbiosi totale. Quanto all'etimo, se la parola partisse dal mondo animale potremmo pensare, sia pure con molte riserve, a *rumen* -*nis*, *ruminare*, *ruminatio*, *ficus ruminalis*, tenuto conto che gli animali ruminano a gruppi. Ma la parola, che non trovo registrata, parte, almeno nella parlata santangiolese, dal mondo delle piante: / n u r u m a t ( u ) i t r o p p i / (*troppa* = pianta) è frase molto comune e frequente.

9.34. ſBIĪÀ. Altrove questo vocabolo, oltre al significato di «mettersi in cammino», ha anche quello di «divertirsi»,

«andare a divertimento». A Sant'Angelo ha senso univoco: significa sempre e soltanto «partire all'alba per il lavoro o per la pastura»: / è ſ b i ĩ a t u / = «è andato al lavoro». Ciò conferma che tempo per divertimento per i santangiolesi non ce n'era.

9.35. SKARABHAL'L'U. Sconosciuto come nome dello scarafaggio, che ha preferito farsi chiamare / b h r a t t a /, lo / s k a r a b h a l ' l ' u / è passato come nomignolo a designare una famiglia: / k i l l i s k a r a b h a l ' l ' u / «la famiglia degli scaravaglio», a significare la curiosità che la parola dovette suscitare alla sua prima comparsa.

9.36. ŠERPA. A / š i r p a / dei vicini Malvito e Fagnano, Sant'Angelo oppone / š e r p a / conformemente a Cetraro. Bonifati ha / š e r t a /. La frase / b e l l a š š e r p a /, a parte i mutamenti fonetici, significa ovunque «bella razza», «bel tipo», ed è pronunciata in tono sarcastico. Il vocabolo non è registrato né in Accattatis né in Rohlfs. Potrebbe derivare da una corruzione progressiva di *stirps* -*is*, ma è improbabile. Più probabile è che sia corruzione del vicino *šerta*, o meglio / š š e r t a /.

9.37. ŠKARÀ / SKARÀ. Il primo di questi verbi, da *exclarare*, vale «schiarire»: / š k à r a d i / = «il cielo ritorna sereno», «si sgombra delle nubi». Il secondo, da *exarare*, vale «solcare», «fendere», e si dice della terra solcata / s k a r a t a / da rivoli che ne lacerano il grembo. Ma si dice / s k a r à / anche per designare l'operazione che compie il pettine sulle teste capellute: e / s k a r a t u r u / è appunto il pettine. *Skaratura*, *i skaratura* è chiamata per il suo aspetto lacerato e tormentato una contrada non lontana dal paese, meta del lavoro dei contadini che non posseggono terre a sufficienza nelle vicinanze. I due vb sono presenti in tutte le parlate calabresi. Si ricordano qui per segnalare il mutamento fonemico *ška/ska* in relazione a diversità di origine e di funzione, l'uno derivando da *excla*- l'altro da *exa*-, in regola perciò con le norme d'uso.

Dal punto di vista del comportamento va segnalato che la donna che / s i s k à r a d i / «si pettina», il ragazzo che / s i

fa skarà/, non sempre lo fa per ordinare i capelli, per acconciarli in vista di un ricevimento. Di solito questa operazione è finalizzata allo spidocchiamento, e si svolge al davanzale della finestra o davanti all'uscio, in strada. Non c'è nulla da nascondere. I pidocchi che il pettine raschiando fa cadere su una tovaglia o sulla pietra del limitare o che restano impigliati fra i denti del pettine, vengono sistematicamente, religiosamente schiacciati fra le unghie dei pollici, senza ombra né di racca-ppiccio né di disgusto in chi la compie, questa operazione, e in chi vi assiste. La parola «spidocchiare», che non esiste nel dialetto santangiolese, ha il suo equivalente nel vb /čirkà/, «far la cerca»; la cerca dei pidocchi, che è la cerca per antonomasia, senza possibilità di confusione: /mi čirku/, /ti čirku/: mi spidocchio, ti spidocchio. Ma la cerca non si fa solo col pettine; si fa anche con le unghie fra i capelli arruffati, separando ciocca dopo ciocca.

9.38. SPUORTU. Questa parola non è registrata nei comuni dizionari calabresi ma è in uso sia a Sant'Angelo che a Malvito nel preciso significato di «divertimento», «passatempo». Può considerarsi formazione parallela dell'italiano «diporto» dal vb *portare*, *diportare*, *sportare* nel senso di «camminare per svago», «camminare per far passare il tempo». Una frase tipica: /amu trubhatu u spuortu/, /abhiti trubhat(u) u spuortu/, si ripete nel parlare con tono di meraviglia, a sottolineare l'eccezione di un fatto del genere, che uno possa divertirsi. Lo *sport* e lo *sporting* inglesi, dal francese *deport*, non hanno ovviamente nulla a che vedere con lo /spuortu/ di Sant'Angelo o di Malvito.

9.39. TAL'L'A. In paesi vicini e meno vicini, pronunciata così o in maniera leggermente diversa, registrata come sost femm o masch (/tal'l'a/, /tal'l'u/; /ta ġ ġ i a /, /ta ġ ġ i u /), questa parola indica la riva del fiume, la sponda, l'orlo. A Sant'Angelo, con spostamento semantico notevole ma non abnorme, la parola è usata per indicare il muro a secco o la scarpata (il taglio, appunto) di contenimento dei terreni in pendio, sistemati a terrazze. Sant'Angelo è tutto in pendio, ed il pendio è più o meno ripido, più o meno scosceso o dirupato.

Le terre vicinali sono coltivabili nei ristretti limiti in cui se ne riesce a contenere il movimento franoso o il dilavamento mediante la sistemazione a terrazze. La /tal'l'a/ è perciò elemento predominante del paesaggio santangiolese, come lo è della divisione dei poderi e dell'organizzazione delle colture. Lungo muri a secco o lungo scarpate, cioè /tal'l'a tal'l'a/ (la locuzione ha valore avverbiale), si svolgono le stradette di campagna trasversali al declivio, a loro volta sostenute da un altro muro o da un'altra scarpata (da un'altra *tal'l'a*) che orla a monte gli appezzamenti di terreno sottostanti. La difesa del terreno coltivabile, e in definitiva della vita, è stata condotta con assidua fatica da questi contadini che ripetutamente, giorno dopo giorno, prima di dar mano alla zappa o all'aratro hanno dovuto far opera di muratori: opera sapiente e paziente, regolata in funzione del deflusso delle acque piovane o sorgive e raccordata ad un contestuale sistema di drenaggio. Il pendio in cui Sant'Angelo si distende, visto di lontano, è, secondo le stagioni, un compatto verzicare o un indistinto nereggiare di zolle smosse per le semine. Visto da vicino è invece una ragnatela di muri e muretti, di siepi e di scarpate: di *tal'l'i* costruite a monte e a valle, a brevissima distanza, secondo un sistema di fitto terrazzamento. Il lavoro assiduo e capillare per assicurare alla coltivazione una zolla in più, è stato certo imposto a quei contadini dalla natura e dal bisogno; ma anche dall'ingordigia di dare più spazio alle semine spiantando alberi e arbusti anche in zone dove la natura li aveva provvidenzialmente messi e dove sarebbe stato saggio lasciarli. Ad un certo punto, avendo fatto taglio raso dei boschi per estendere le semine, si videro costretti a correre ai ripari per non farsi franare la terra sotto i piedi.

Il difetto di un piano (di una «strategia») di difesa del territorio non è certo imputabile a quei contadini, i quali pagarono di persona, con sudori ed affanni, l'imprevidenza di cui non avevano alcuna consapevolezza, compiuta su irresistibili spinte elementari. Ma di quella tendenza al disboscamento, determinata in età remota (ma non troppo) dal bisogno di coltivare per sopravvivere, rimane ai contadini di oggi il retaggio di un odio feroce e inconsulto per la pianta: per la pianta che fa ombra e che tarpa le colture. Il santangiolese che lavora d'accetta per spiantare dal suo terreno un albero, lo fa con un



accanimento così acre, così passionale che si può spiegare solo come atavica pulsione di odio. Resecare un ramo, schiomare, spiantare, inferire con accetta e coltello su un giovane virgulto è una irresistibile attrazione per piccoli e per grandi. Sta di fatto che anche di alberi da frutto, di solito posti lungo le linee di confine poderale per dividere col vicino il danno dell'ombria, ne vegetano pochissimi. Quei pochi che vi sono, i pochi scampati, vengono presi di mira quando i pomi sono ancora acerbi e assaltati alla prima occasione, senza riguardo né per la proprietà né per l'albero. La frotta di ragazzi che hanno adocchiato un melo o un ciliegio discretamente provveduti e presso a maturazione, non dicono: andiamo a cogliere, a rubare, a prendere quelle ciliege o quelle mele, ma dicono: /i a m(u) a lli st uli p à/ «andiamo a ripulirli», «a far piazza pulita», che praticamente significa «andiamo a devastarli». E lo fanno veramente, senza misericordia e a riparo da rappresaglie, poiché questo tipo di furto, o per meglio dire di strage, è coperto da tacita tolleranza. Tacita veramente solo per parte maschile; ché la donna padrona che va nell'orto e trova il melo devastato, apre a voce altissima una litania malaugurante in cui il cancro, la cancrena e la peritonite sono i mali minori previsti per quegli screanzati. Un'altra sceneggiata rituale, puntualmente provocata e recitata.

Dicevamo che le «taglie» sono elementi costanti ed essenziali del paesaggio santangiolese. Lo sono anche del linguaggio. Le frasi /i i z u m p a n n u t a l' l' i/ «andare saltando muri e scarpate»; /i i t a l' l' a t a l' l' a/ «andare rasente le taglie»; /i i t a l' l' i t a l' l' i/ «andare di taglia in taglia»; /p a r r u p à a n a t a l' l' a/ «gettare o gettarsi da una scarpata»; /m p è d i n a t a l' l' a/ «a ridosso di una scarpata»; /s u t t a n a t a l' l' a/, /s u p r a n a t a l' l' a/ ecc. sono elementi di continua variazione nel discorso quotidiano.

Un anziano contadino (facciamo ottant'anni) mi raccontò di ricordare come fosse ieri che una volta le «taglie» del suo orto e degli orti vicini erano state coperte, alla lettera, da cumuli (da «m u n z e l l a /) di patate, gettate lì con stizza dai contadini che le avevano coltivate e ora non sapevano che cosa farne di quegli inutili tuberi. Era avvenuto questo, che il consiglio di piantare le patate lo avevano seguito; ma quando

andarono a saggiare i frutti, cioè i pomodorini verdi, penduli fra le foglie, e li trovarono amari come fiele, si ritennero ingannati e spiantarono gli orti liberandoli dell'ingombro di quei tuberi che intanto avevano inutilmente prosperato sotto terra. Forse fra l'autore del racconto e l'avvenimento bisogna collocare un altro punto di trasmissione, per assommare all'incirca 150/200 anni e far tornare i conti. La coltivazione della patata infatti incominciò a diffondersi fra noi alla fine del '700, procedendo non senza difficoltà fra ostilità e riluttanza dei contadini. Augustin Parmentier ebbe il suo bravo da fare, come si sa. Il racconto santangiolese si inserisce in quella casistica.

Dei contadini delle ultime generazioni soltanto i più ostinati, di solito i più vecchi, hanno continuato con una attenta manutenzione l'opera degli antichi, là rimettendo a posto una pietra, qua impedendo che un rigonfiamento nella scarpata o in un muro di contenimento degenerasse in frana. Ma il senso dell'abbandono, la fine di un'era è dato dalla vista di «taglie» franate e non più riparate, di selciati sconnessi. La desolazione è espressa in queste frasi: /i t a l' l' i š š o l l a n o, i k a s i b h a r a n o/ «le taglie franano, le case crollano».

9.40. TRIPPÀ. Questo vb è usato in quasi tutta la Calabria ed ha significato univoco: «ruzzare», «giocare». Alla base sta il greco τριβω, ma resta da spiegare per quali deviazioni dal significato di «sfregare» «stropicciare» «sfinire» del vb greco si sia arrivati al «ruzzare» calabrese. Certo è però che /t r i p p à/ si dice dei bambini; o meglio, si dice dei cuccioli dell'uomo e dei cuccioli delle bestie. A Sant'Angelo il rapporto tra i cuccioli delle due specie è così stretto che quando si dice che dei bambini /t r i p p a n u/ si vuol dire che ruzzano rotolandosi, accavallandosi, scavalcandosi, solleticandosi proprio come fanno gattini e cagnuoli (/g a t t u l' l' à/ = fare il solletico — fr. *chatouiller* — alla maniera dei gatti). Nel vb /t r i p p à/ di Sant'Angelo è vivo un senso di simbiosi, come realtà quotidiana e immediata, che altrove è possibile scoprire solo riconquistando la storia perduta della parola.

Ma non è questo che importa. Quel che importa di più è che a Sant'Angelo avviene ai bambini quel che avviene ai cuccioli: appena svezzati diventano adulti. Non c'è per loro,

propriamente, il periodo intermedio fra infanzia e giovinezza che altrove è costellato di giochi, di attenzioni, di esperienze guidate, e che si chiama adolescenza. Il fatto singolare, che chiarisce questa situazione, è per es. questo: che a Sant'Angelo i ragazzi non giocano come i loro coetanei dei paesi vicini. Per loro non esistono i giochi stagionali che nei paesi vicini rallegrano (o rallegravano) le piazzole e le strade e scandiscono le stagioni con la stessa regolarità dei mutamenti astronomici e delle operazioni agricole: il gioco della trottola (/u strummulu/), del cerchio, dei bottoni (/furmelli/) ecc., o i giochi collettivi del « campo », del nasconderello ecc. Non esistendo i giochi non esistono neppure le parole. A Cetraro e altrove, per es., esiste una sofisticata nomenclatura delle parti e delle funzioni dello /strummulu/ o /š(ɾ)rummulu/ (a Malvito /ruššiddru/) pari alla sapienza esercitata dai ragazzi in quel gioco di destrezza. Io ancora invidio certi miei compagni di scuola che lanciando lu *strummulu* e tirando violentemente la /lazzata/ (il laccio di cuoio avvolto intorno alla trottola, partendo dal perno; a Malvito, più propriamente, il laccio è chiamato /sàvula/, sagola) lo facevano gioiosamente e violentemente bruire e colpivano col perno aguzzo e quasi foravano la monetina posta al centro di un cerchio disegnato sul terreno. I ragazzi di Sant'Angelo conoscono appena lo *strummulu* come oggetto, ma non hanno alcuna pratica del gioco; e se qualche privilegiato di tempi passati lo ha fatto ruotare, non ne ha gioito coi compagni, impediti dalla necessità del lavoro. I santangiolesi, infatti, appena smettono di essere bambini e di *trippà*, sono avviati al lavoro dei campi, a portare le bestie al pascolo, a zappettare, a irrigare, a far fascine. Già grandi in tenera età, aspirano a praticare al più presto il « gioco » dei grandi, l'unico, il gioco per antonomasia, che è il gioco delle carte. Lo imparano di soppiatto e per mimesi, spinti da una irresistibile attrazione di peccato, in atmosfera ambigua. Il senso del peccato resta costantemente legato a quel gioco. I grandi fingono di averlo superato dandosi atteggiamenti smargiassi, protervi, di padroni che non devono dar conto a nessuno, e invece denunciano, con questo loro fare maldestro, l'insicurezza morale, l'eccitazione del proibito. La pratica di quel gioco, ad ogni modo, è saltuaria, limitata ad occasioni

contate. Quando non si tiene nell'eccezione scade automaticamente nel vizio.

Questo non vuol dire che a Sant'Angelo non ci si diverta. Un modo di divertirsi c'è sempre. A Sant'Angelo, anzi, e in qualche paese vicino, per es. a Fagnano, è stata coniata la parola /spuortu/, che ha struttura non diversa dall'italiano « diporto » ma diverso significato, perché indica divertimento senza implicare l'atto del muoversi, del camminare. Quando si dice /spuortu/, /a i u t r u b h a t u u s p u o r t u / a Sant'Angelo si vuol dire che si è trovato il modo di passare allegramente il tempo.

Per i ragazzi di Sant'Angelo non esistono giochi istituzionalizzati come in altri paesi di uguale civiltà contadina. Non esistono perché la pressione del lavoro per la sopravvivenza occupa tutta la giornata; perché la disponibilità di strumenti, oltre quelli di estrema necessità, è minima o nulla. Quei ragazzi non dispongono di un chiodo, di un martello, di una ruota, di niente. Il coltello o temperino in tasca è già un invidiabile status symbol, conquista di cui tenere a mente la data. Forse in altre epoche, lontane e più felici, non era così. Ma nel periodo delimitato della nostra indagine, i ragazzi di Sant'Angelo conoscono più per sentito dire che per pratica diretta il gioco della lippa (/pibhuzà/) e un surrogato del gioco delle bocce con pietre piatte (/stečči/). Giocattoli veri e propri, se si esclude la pupa di stracci che le bambine si confezionano da sé, e qualche arnese di legno o di canna palustre per i ragazzi (raganelle, fischiotti, sampogne e simili), non si sono mai visti né si sa che cosa siano.

9.41. TÛBHULU. Del latino *tubulus* « canaletto » Sant'Angelo ha conservato il significato di getto d'acqua corrente; non tanto il cannello che mena l'acqua, ma lo sgorgare dell'acqua dal cannello o dal canaletto. La frase /si sèntad(i) u t u b h u l u / vuol dire « si sente lo sgorgo dell'acqua »; / b h a - i u a l l u t u b h u l u / = « vado ad attingere acqua ». A Sant'Angelo, poi, *u tubhulu* è passato a indicare la piazzola all'ingresso del paese, dove gli antichi avevano incanalato un'acqua sorgiva e la gente vi si recava per le provviste giornaliere. La parola *tubhulu* non è registrata nei dizionari che abbiamo consultato ed è ignorata nei paesi vicini.



9.42. BHAJANELLA. La parola, nella sua accezione delimitativa di « peperone », è ritenuta una perla espressiva o espressionistica di un circoscritto territorio linguistico che ha per centro Cetraro. In realtà /bhaĵanella/ ha valore generico e varia in un espanso territorio storico e geografico. Sant'Angelo non si è lasciato trascinare nel gioco espressionistico, si tiene alle regole e rispetta la storia, per cui dice /bhaĵanell(i) i favi/, /bhaĵanell(i) i fasuoli/, /bhaĵanell(i) i pipi/ per dire « baccelli di fave » « baccelli di fagioli » « baccelli di pepe ». La parola si riconosce in un rapporto di progenitura diretta da *vāgīna vāgīnula vāgīnella* e in un rapporto di stretta collateralità con *vaginella vainella guaina guainella* dell'italiano e di vari dialetti (« piccolo involucro », donde « baccello »). Forse, facendo leva su questa derivazione *bhaĵanella* < *vagina vaginella*, è possibile rettificare l'ipotesi del passaggio *bac(ca) bacillum bachillum* → *bacca baccello* « piccolo bastone » e derivati « pene » « fava » ecc. Sembra più semplice e lineare il duplice e contemporaneo processo *vagina* (pronunziato *vāgīna*) > *bhaĵana bhaĵanella* e *vagina* > *bacca baccello*, tenuto conto che nel romanesco del '400 (cfr. Cortellazzo-Zolli, *Diz. etimol. d. Lingua italiana*, vol. I, Bologna 1979, vc BACCA) risulta *vaca* e, nel toscano, *baca* equivale « guscio di fagioli ». E va anche tenuto conto di un esito calabrese affine: /bhagānu/ = scodella di grosse dimensioni, tipo vassoio. Poco convincente la relazione posta da Rohlf: *vajana* < *faba bajana* « fava di Baia ». A Cetraro, come abbiamo accennato, la parola ha smesso da gran tempo di unirsi agli specificativi (di fava, di fagiolo, di pepe) e ostenta il significato univoco di /bhaĵanella/ = « peperone ». Solo pochi ancora, forse per velleità antiquaria, si ricordano di chiamare /bhaĵanelli i fasuoli/ i baccelli che gli altri tutti con parola sciocca, cioè priva di sale, chiamano *fagiolini*. A gloria di Sant'Angelo sta, anche in questo caso, l'ostinata conservazione linguistica.

9.43. BHAKKARELLA. Presente in tutto il calabrese, designa una schiacciata di pane a forma di pupattola, con un uovo al centro della testa. È il dono che si fa ai bambini per Pasqua. A Cetraro prende il nome di /kannilieri/ ed è

fatta con farina impastata con uova; più raffinata, insomma. Ma a Sant'Angelo è di farina di grano e basta. Alcuni la chiamavano, più esattamente, /pizzàtula/: un bellissimo nome di intatto sapore latino per quel suffisso diminutivo *-tūlā*. Il fatto è che per i più recenti è una pupattola; per i più antichi, più legati alla pastorizia, lo stesso oggetto prendeva nella fantasia le fattezze di una piccola mucca: /bhakkarella/ (/vakkaṛeḍḍa/ per la vicina Malvito e per altri paesi). Ma nulla esclude che *bhakkarella* si sviluppi da *pakka pakkarella* « piccia di fichi secchi ». Più interessante della derivazione è la lunga permanenza della *bhakkarella* nella tradizione festiva delle pasque santangiolesi.

9.44. BHARRA. È la comune sbarra impiegata per assicurare la chiusura di una porta, di un cancello di legno, o anche per rafforzare una siepe, una staccionata. Esiste anche il termine più moderno *sbarra*. Importa però soprattutto, in questo momento, il diminutivo *bharrella*, che indica il chiavistello di legno, elementare strumento di chiusura: una piccola barra che scorre fra naselli anch'essi di legno e si manovra direttamente con la mano. Quando l'elemento di chiusura, per porte o cancelli, è di ferro, allora, impropriamente, la barra prende il nome di *maniglia*. C'è poi il /maṅganiellu/, che designa un sistema di serratura ancora più semplice: un nottolino di legno che ruota intorno ad un chiodo ed assicura la chiusura disponendosi trasversalmente fra anta mobile e montante fisso. Il saliscendi, modernissimo, viene chiamato /kalaššinu/. *Bharri*, *bharrelli* e *maṅganielli*, non mai i *kalaššina* (troppo lusso), vengono applicati anche ai rudimentali cancelli che nei campi e soprattutto negli orti chiudono i varchi, dei quali hanno preso il nome. A Sant'Angelo, infatti, /bhadu/, diminutivo /bhadiellu/, non è il varco (*vadum* « guado ») ma, esclusivamente, il cancello che lo chiude. Per estensione si chiama *bhadu* anche il cancello che chiude lo stazzo.

9.45. BHÀTTIMU. Il battesimo di Gesù, che nella Calabria arcaica coincide con l'Epifania. Parola e concetto sono presenti a Sant'Angelo, dove la Befana è stata introdotta in questi ultimi anni e di straforo, e pertanto rimane estranea alla

cultura profonda del paese. I giovani che sono andati a scuola indicano la festività col nome di Epifania. Già negli anni Venti-Quaranta dicevano /bhàttim u/ solo gli anziani. Quanto all'etimo (*bàptisis, vástisi*) cfr. Rohlf, *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Firenze 1972, pp. 282, 299. Resta da spiegare il transito dalla Calabria greca a Sant'Angelo, dove probabilmente è avvenuto un incrocio tra la forma *vástisi* e *bhattisimu*, tutti e due della Calabria meridionale. Rohlf ad ogni modo registra *vàttimu* a Filandari (Cz).

9.46. BHRAGA BHRAGA. In molti paesi della Calabria l'agg /bh r a k u/ dal greco *brakýs* vuol dire basso, corto, greve. A Sant'Angelo si dice /bh r a k a/ di una femmina di animale che cammini pancia a terra, bassa. L'iterazione aggettivale indica e sottolinea il movimento: /bh r a k a bh r a k a/. Ho sentito usare questa iterazione per indicare il movimento e la foggia di un'automobile, bassa e slanciata, elegantissima, tipo corsa: si voleva sottolineare soprattutto l'aderenza al suolo, il suo procedere tenendosi bassa, schiacciata. Tutt'altro significato ha il termine /bh r a k a l ò r d a/ che si dice di donna poco curante di sé, sudicia, trasandata. Ma in questo caso *bhraka* vale braca italiana: le brache.

9.47. BHRUJILI. La parola, da *bulga, bulgile*, si registra a Malvito e altrove nel significato di borsa o sacca. A Sant'Angelo s'usa nel significato di pancia, stomaco senza fondo. E si presta a battute caricaturali, ad allusioni scherzose. Di chi mangia troppo e di tutto si dice che /bh u t t a n d u b r u j i l i t u t t u k i l l e k i t r o b h a d i/ «divora tutto quello che gli capita davanti» (*bhutta* = spinge). Il termine conserva lo strano dell'origine (normalmente da borsa si ricava *bhurza*) e l'estraneità dalle consuete connessioni lessicali. Il suo effetto caricaturale è tutto qui, nella forzatura semantica, nella rappresentatività fonetica, nel rinvio ad una cosa foresta.

9.48. BHRUJITU. La capacità metaforica e la volontà espressiva si condensano in frasi e onomatopée cui l'uso non ha tolto il valore primitivo della scoperta. Quando il cielo tuona, terribile e corrusco, si dice che /bh r u j a d i/. I tuoni

sono /bh r u j i t i/. E *bhrujanu* anche le sciocchezze e le vanterie dei millantatori a tempo perso. Di uno che i milioni, a parole, li faceva piovere da dritta e da manca, la madre, tra l'ironico e l'indispettito, commentava il fatto dicendo che il figlio /i m i l i j u n i i f a c i é b h r u j a/, li faceva bruire nell'aria.

9.49. BHURDU. Di chi ha mangiato a sazietà, è satollo, si dice che è /bh u r d u/ o che /s(è) a b b u r d a t u/. Verbo e deverbale hanno suono duro e significato volgare. I piú civilini del paese lo evitano, e dicono /s i n ' n ' u s a z z i j u/ «sono sazio». Una variante di *bhurdu* *abburdà* è /a b b u t t à t u/, /a b b u t t à/; ma *bhurdu* *abburdàtu* *abburdà* hanno maggiore carica espressiva ed implicano un compiacimento di dizione che gli altri termini non consentono. Questo però solo nei parlanti delle ultime leve. Per i vecchi, come ho potuto personalmente constatare, *bhurdu* equivaleva a sazio ed era termine univoco ed essenziale. La lessicografia calabrese registra sia *bhurdu* che *abburdà* *abburdakà* per molte zone. Riteniamo però che la pesantezza compiaciuta del vocabolo abbia avuto a Sant'Angelo vita piú lunga e teatrale, resistendo all'ondata civilizzatrice come emblema fonico e comportamentale di un mondo contadinesco duro, roccioso, che si diverte nella gagliofferia.

9.50. ZUPINU. Del carnevale contadino si è scritto molto. Non vogliamo né rivelare né aggiungere nulla. La parola /z u p i n u/, con la quale a Sant'Angelo si designa l'uomo mascherato, non l'ho trovata registrata nei repertori linguistici che ho avuto modo di consultare. L'origine è presto indicata: ζῶφρος / ζοφρός, «tenebroso», «oscuro»; ζῶφος «orco» «regno della morte». Basta la parola per togliere allegria alla cosa. E difatti i *zupini* a Sant'Angelo venivano additati o minacciati ai bambini per spaventarli: /b h e n a l l u z u p i n u/, /k i a m (u) u z u p i n u/, /ò l l (u) u z u p i n u/, /ò l l (i) i z u p i n i/ «viene, chiamo, ecco il/i zupini» (z = affricata alveolare sorda e dura, al grado massimo di durezza) sono frasi che frequentemente si rivolgono loro per zittirli e mandarli a cuccia. Questa sensazione di orrore e di morte, rimasta impigliata nel



ricordo dell'istituzione, tempera o turba i tentativi di voltare in allegria i vecchi riti. Allegra, a Sant'Angelo, la festa del Carnevale non è mai stata: chiassosa, segnata da sghighazzate grosse e da robuste bevute, sí; da smargiassate, anche. Ma all'apparire dei *zupini* le donne fingono di spaventarsi e strillando si ritirano in casa (non prima di aver fatto i dovuti apprezzamenti sulla bravura e sulla convenienza dell'esibizione maschile): una finzione rituale, parte anch'essa e non accessoria della sceneggiata, segnale superstita di ben altri gesti e sentimenti.

Abbiamo detto *zupinu* = maschera. È un'approssimazione. La parola italiana corrispondente alla parola santangiolese manca; e manca, ovviamente, perché manca la cosa. *Zupinu* non è un uomo mascherato, ma un uomo col viso avvolto in uno scialle bianco, velato e incappucciato, che avanza barcolloni sulla via, solo o in gruppo, sghignazzando, berciando, accennando a sconci movimenti di danza. Un che di grottesco e di macabro, di cui i bambini hanno ragione ad aver paura. La forza storica che spinge quei contadini, arrivato il tempo, a velarsi e a strapparsi in sgangherate esibizioni, sembrerebbe pari alla forza istintiva che spinge al passo gli uccelli migratori; ma nel fondo della loro coscienza c'è una oscura consapevolezza storica, trascritta in una malinconia cupa, mortale, che accompagna quelle esibizioni e si accampa solitaria al culmine della festa, quando le donne si sono rintanate, i bambini stanno accucciati, e per strada, gettati l'uno sull'altro o in trista solitudine, stanno come stracci afflosciati i *zupini*, a smaltire il molto vino bevuto, l'insensatezza degli atti compiuti.

Eppure la festa si era aperta con la rappresentazione corale di /k a r a ì s i m a/ e del suo discolo figliuolo, /k a r n e - l e b h a r i/, e con la condanna al rogo di quest'ultimo, nella forma di un grosso pupazzo di paglia e stracci.

10. Ma quel mondo di cose e di parole che abbiamo cercato di descrivere nella sua essenza interna ed esterna ora non c'è più. Sant'Angelo conserva le sue case, non tutte, i suoi orti, sempre più deserti; ma i suoi figli non ci sono più. Vivono altrove, spersi per il mondo, accomunati nella nostalgia per quell'incantevole paese.

Raffaele Sirri

## RICORRENZE RITMICO-SEMANTICHE NE « L'INFINITO »

Il fatto che la fortuna de *L'Infinito* sia più che mai viva in questi anni<sup>1</sup> induce a riflettere sulla sua posizione in certo senso intermedia tra le composizioni poetiche « chiuse », brevi, circolari — privilegiate da quella critica che è stata definita galileiana<sup>2</sup> — e le opere « aperte », assurte a interpreti esemplari della sensibilità contemporanea.

Appunto il proposito di tentare ancora una volta l'individuazione dei punti chiave di un testo tanto saldamente e così liberamente

<sup>1</sup> A partire dal 1970 ricordiamo: F. Ferrucci, *Lo specchio dell'Infinito* in « Strumenti critici » giugno 1970, pp. 189-200; M. Fabris, *Analisi strutturale dell'Infinito leopardiano* in « La Ricerca » 15-3-70, pp. 1-7; G. E. Sansone, *La struttura ritmica dell'Infinito* in « Forum Italicum » IV 1970, pp. 331-35; N. Paolini, *Per una definizione dell'Infinito di Leopardi* in « Annali della facoltà di Lettere e Filosofia » dell'Università di Macerata, V-VI (1972-73) pp. 597-614; L. Cellerino, *Leopardi fra sensismo e misticismo* in *Il caso Leopardi*, Palermo 1974, pp. 89-122; G. Pirodda, *L'Infinito nella storia di Leopardi* in *Il caso Leopardi*, Palermo 1974, pp. 123-146; E. Sanguineti, *Poesia e società - Incontri a scuola con E. Sanguineti*, Salerno 1976, pp. 38-39; A. Marchese, *Analisi strutturale dell'Infinito* in *Giacomo Leopardi*, Firenze 1976, pp. 295-302; C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'Infinito* in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, pp. 169-81; L. Nelson jr., *Leopardi's L'Infinito* in « Letteratura e critica » IV (1977) pp. 531-64; G. G. Amoretti, *L'ultimo orizzonte* in *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Milano 1979, pp. 79-200; B. Martinelli, *Il « colle » dell'Infinito* in « Il Testo », I, 1 (1980).

<sup>2</sup> Fra gli esempi più recenti vogliamo ricordare: S. Agosti, *Interpretazione d'un sonetto di Mallarmé: « Quand l'homme menaçà de la fatale loi »* in *Il testo poetico, teorie e pratiche d'analisi*, Milano 1972, pp. 121-40; E. Giachery, « Dove la luce »: segni e varianti in *Civiltà e parola: studi ungarettiani*, Roma 1974, pp. 5-23; G. E. Sansone, *Glossa su un arabesco ungarettiano*, in « Paragone » 328 (1977), pp. 49-60; A. Jacomuzzi, *Il primo sonetto del Canzoniere*, in « Letteratura e critica » IV (1977) pp. 41-58. Per la critica « galileiana », cfr. M. Bense, *Fondamenti riassuntivi dell'estetica moderna* in *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano 1972.

regolato ci ha portato a reperire fra i diversi piani strutturali segrete risponderenze di cui non sospettavamo l'esistenza e che, ci sembra, non sono state a tutt'oggi rilevate.

- 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- 3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4 Ma sedendo e mirando, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6 Silenzi, e profondissima quiete
- 7 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
- 8 Il cor non si spaura. E come il vento
- 9 Odo stormir tra queste piante, io quello
- 10 Infinito silenzio a questa voce
- 11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
- 12 E le morte stagioni, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- 14 Immensità s'annega il pensier mio:
- 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Se come approccio ad una lettura profonda prendiamo in considerazione una delle sedi più indicative di ciascun verso, la sede d'attacco, ci accorgeremo di un fatto singolare: nessun tipo d'attacco si presenta per due volte consecutive, fatta eccezione per gli ultimi due versi.

Anche Di Girolamo<sup>3</sup> ha analizzato sotto questo aspetto l'idillio, ma lo schema da lui proposto

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15  
 α β γ α δ γ δ γ δ α δ α β β β

ci direbbe che il quattordicesimo e il quindicesimo verso hanno attacco giambico come il tredicesimo (e, a gran distanza, il secondo). Senonché, in una scansione che non voglia primarizzare anche le sillabe atone e semiatone, tale similarità fra i quattro versi scompare per lasciar luogo al singolare isolamento degli ultimi due sopra notato. Mentre difatti resta vero che in «E viva, e il suon di lei»

<sup>3</sup> Cfr. Di Girolamo, p. 174(c).

l'accento di seconda è così marcato da alleggerire quello di quarta (come del resto in «E questa siepe, che da tanta parte» non è possibile assorbire completamente l'*ictus* di seconda a vantaggio di quello di quarta), i versi quattordici e quindici sono soggetti al fenomeno inverso; per cui essi potrebbero essere considerati giambici solo in una lettura del tutto astratta, inattuabile mentalmente e oralmente: in una lettura «arregolare»<sup>4</sup>, neppure utile ai fini di una classificazione: se mai deviante. Proponiamo quindi per essi la definizione di attacco peonio:

tanto più rispondente sul piano metrico, ritmico, e anche, non si trascuri, lessemico<sup>5</sup>.

Se poi dalla considerazione esclusiva dell'attacco passiamo alla lettura dei due versi per intero, la loro similarità risulta confermata:

Immensità s'annega il pensier mio:

U U U - - U U - - U U - - U U - - U U - - U U - - U

E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Non solo lo schema metrico, ma la corrispondenza delle due sinalefi alla settima sillaba; e delle coppie di parossitoni costituenti il secondo emistichio (ove si vogliano sentire come endecasillabi *a maggiore*); e il richiamo vocalico delle *a* fortemente rilevate alla fine del primo emistichio (ove si vogliano sentire come *a minore*); e il lieve accento secondario sulla quart'ultima sillaba in *e*<sup>6</sup>; e, a livello lessemico nel primo e sintagmatico nel secondo, l'inizio tetrasillabico ossitono; e, infine, passando al piano semantico, la stretta «con-

<sup>4</sup> Definiamo *arregolare*, valendoci del prefisso *ad*, una lettura che tenda quanto più è possibile alla regolarità ritmica prescindendo dalle connotazioni varie del testo. *Arregolare* è per esempio solitamente la lettura dei bambini.

<sup>5</sup> Senonché fino ad oggi la metrica italiana, almeno a livello di schematizzazione, non contempla formule ritmiche in cui figurino tre brevi consecutive; a nostro parere tale limitazione inceppa l'intesa fra gli studiosi e complica le ipotesi di lettura.

<sup>6</sup> Difatti la trasformazione di *-sier* da tonica in atona provoca l'arretramento dell'accento su *pen-*; tuttavia la corrispondente quart'ultima sillaba del v. 15 è senz'altro più rilevata.



sanguineità» del significato<sup>7</sup>, confermata dall'uso del *due punti*, che fa del quindicesimo verso una chiosa emozionale del precedente ancora soltanto sostenuto e dichiarativo<sup>8</sup>; tutti questi elementi, l'ultimo in particolare, autorizzano a rilevare una affinità ritmica tale<sup>9</sup> da consentirci di concludere che *L'Infinito* è un componimento di quattordici versi caudato.

Asserzione questa che apparirebbe meno sorprendente se, per altra via, accertassimo l'esistenza di una zona metricamente e/o semanticamente pregnante che s'incentri appunto, con suggestiva simmetria, nei versi settimo e ottavo, centrali a loro volta rispetto ad un componimento di quattordici.

Se prendiamo infatti in considerazione l'intero *corpus* metrico de *L'Infinito*, non possiamo non rilevare, pur nella mirabile varietà e alternanza di battute e unità podiche, una larga fascia centrale di corrispondenze, con caratteri che astrattamente considerati appaiono geometrici. In tale fascia, che abbraccia i versi dal 4 all'11, a quattro endecasillabi di tipo dattilico se ne alternano in successione inversa due ad inizio anapestico e due di un tipo che definiremo tendenzialmente giambico, con accenti primari di 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>.

Lo schema che Di Girolamo contrassegna con la lettera c<sup>10</sup>, conferma che i versi settimo e ottavo sono al centro di simmetrie in cui è possibile riconoscere due parti di stretta corrispondenza metrica:

4	5	6	7	8	9	10	11
α	δ	γ	δ	γ	δ	α	δ
┌	└	┌	└	└	┌	└	┌

Se poi passiamo all'esame diretto dei due versi, vi scopriremo ricche singolarità e reciproche affinità sia a livello verbale e sintattico

<sup>7</sup> G. E. Sansone, p. 351. Facciamo nostro un termine che per la verità è stato adoperato dallo studioso a proposito della comparazione metremica. Cfr. anche, a questo riguardo, A. Marchese, p. 300: «Altrettanto simmetrico è il ritmo dell'ultimo periodo lirico, dove si osserva un parallelismo semantico e sintattico fra i versi finali».

<sup>8</sup> «Sostenuto e dichiarativo» non significa qui privo di connotazioni emotive; è vero tuttavia che esse si mantengono sostenute, per il fatto che l'io ancora contempla le operazioni del pensiero.

<sup>9</sup> Il termine «ritmo» va inteso qui nella sua più vasta accezione.

<sup>10</sup> Molto più convincente dell'ingiustificata ripartizione d. Cfr. Di Girolamo, p. 174 (c, d).

che prosodico; quanto al piano più propriamente semantico, preferiamo approdarvi da ultimo, come a quello che se condividesse detta singolarità chiamerebbe in causa di rimando il delicatissimo problema del rapporto fra ritmo e significato.

Tra le affinità che li singolarizzano rispetto all'intero componimento, la più vistosa è data dalla presenza, all'altezza della settima sillaba, di due sinalefi lentissime che fanno di questi due endecasillabi dei veri e propri versi ipermetri alla lettura<sup>11</sup>. Particolarmente nella prima di esse, alla pausa logico-sintattica e alla imposizione esercitata dalla punteggiatura — elementi che si ripresentano puntualmente nella seconda<sup>12</sup> — si aggiunge la proposta di due arsi consecutive pena la trascuranza totale delle esigenze verbali. Questi versi sono tra i più sostenuti de *L'Infinito* anzi, per dirla con maggiore esattezza, tra i più ricchi d'indugio<sup>13</sup>; e l'ottavo è ulteriormente sospeso grazie ad un *enjambement* in cui la vocale di fine verso viene ripresa all'inizio del seguente (vento/odo) ma sotto *ictus* e per di più con suono aperto, sicché la *o* di «vento», atona, è per tale contrasto meno suscettibile di assorbimento<sup>14</sup>: fenomeno, questo del forte indugio nell'*enjambement*, non esclusivo della sede che stiamo considerando; comunque anche qui presente. Tra i caratteri significanti reciproca affinità salta poi agli occhi il monobisillabismo verbale, che si estende anche al nono verso<sup>15</sup>.

Ma veniamo adesso, da ultimo come ci eravamo proposti, al significato.

<sup>11</sup> Sansone, p. 336: «La struttura del verso... viene scomposta apparentemente e quasi lacerata».

<sup>12</sup> Anche il v. 11 presenta le caratteristiche fin qui rilevate, ma con un tasso molto minore d'informazione all'altezza della sinalefe in quanto la *e* è consecutiva di quanto precede.

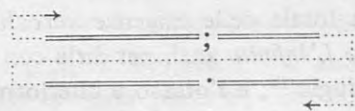
<sup>13</sup> Cfr. M. Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Bologna 1974, p. 19, a proposito della funzione dell'accento nel linguaggio poetico e particolarmente nell'attacco della *Sera del di di festa*: «E l'accento, ad ogni modo, non è tanto battuta quanto indugio e modulazione».

<sup>14</sup> Notisi che anche la sinalefe del v. 7 è tra due *o*. Notare anche «poco il cor non...».

<sup>15</sup> L'analisi metremica evidenzia, presso Sansone, «una profonda e sostanziale fratellanza fra i tre versi... settimo ottavo e nono». (Sansone, p. 346). Il che, se non collima con la nostra ipotesi, conferma l'esistenza di un «centro» ne *L'Infinito*.

Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento

Abbiamo qui quattro emistichi molto nettamente distinti. Il secondo e il terzo — che essendo rispettivamente un quinario e un settenario con estremi interni vocalici formerebbero se letti di seguito un endecasillabo *a minore*, di un andamento che può essere inteso come quieto e somnesso<sup>16</sup> — costituiscono una frase di significato compiuto, autonomo. Le due ali, invece, di questa che chiameremo quartina di semiversi, sono costituite da



sintagmi collegati rispettivamente, sul piano sintattico, a quanto precede e a quanto segue. Quanto precede è la parte dell'idillio che riguarda la vicenda immaginativa in rapporto alla vista e allo spazio, quanto segue è la parte che riguarda la vicenda immaginativa in rapporto all'udito e al tempo<sup>17</sup>. «Io nel pensier mi fingo» conclude quindi la prima metà del componimento e la prima fase, appunto, del « fingere»; «E come il vento» apre la seconda metà e insieme la seconda fase di quell'attività.

Questi emistichi sono dunque, con l'apporto pausale della parentesi di carattere scopertamente emozionale «ove per poco/Il cor non si spaura» (carattere che appare anche nel «Sempre caro» del primo verso e nel «m'è dolce» dell'ultimo, mentre rimane gelosamente implicito nel resto dell'idillio<sup>18</sup>), una vera e propria cerniera ritmico-semanticale: in posizione centrale rispetto ai quattordici versi caudati a cui vogliamo ricondurre *L'Infinito*. Prospettiva che non ne

<sup>16</sup> Non che sia possibile in sede critica definire l'andamento basandosi sui valori metrici, tuttavia ci piace che la nostra interpretazione, in ogni caso non gratuita, faccia da contrappeso alla frequente rilevazione di un ritmo a questo punto accelerato e vivace.

<sup>17</sup> Si scusi la meccanicità di queste ripartizioni, che ha scopo semplificativo.

<sup>18</sup> Ci sembra che una perfetta vigilanza della mente sui moti del cuore e dell'immaginazione sia, nella produzione leopardiana, peculiare de *L'Infinito*. Cfr. tra gli altri N. Paolini, cit.

esclude altre, come quella della centralità dei versi 7 8 9; le due esecuzioni possono benissimo convivere, a seconda delle diverse impostazioni d'analisi.

Il fatto che ad una ricca significazione ritmica corrisponda un ricco apporto semantico, interessa; ma non sorprende. Sorprenderebbe invece scoprire un più stretto e soprattutto un *ricorrente* rapporto fra determinati ritmi e determinati valori semantici nel corso dell'intero componimento.

Un siffatto approccio di lettura ci è stato suggerito dalla elementare constatazione che dei quattro attacchi dattilici ben tre ci riportano direttamente al soggetto pensante: «Io nel pensier...», «Odo stormir...», «Vo comparando...». L'altro, quegli «Spazi» del verso quinto che segnano il primo apparire di un verso decisamente enclitico<sup>19</sup> con effetto di forte rilievo, introduce non l'agente pensante della vicenda ma quello che potremmo definire immaginifico. Non ci sembra di forzare la mano se rileviamo che tutti e quattro i versi dattilici segnano momenti in cui il processo o le fasi di esso «partono» da un agente: gli *spazi* (suscitatori di immaginazione), l'*io* (motore di immaginazione). Notisi infatti che, tra i sostantivi dell'idillio, questo «Spazi» legato a «interminati» segnala il primo apparire della visione e può quindi essere considerato un *termine scatenante*; il precedente «ultimo orizzonte», per quanto già suggestivo, è ancora interamente nella sfera del reale.

Importa anche notare come i due versi che, tra i quattro ora in esame, hanno l'ictus di prima sillaba più nettamente distinto, sono proprio il quinto e il settimo. Meno decisa è infatti l'arsi di «Odo», almeno perché foneticamente attutita dalla isovocalica collocazione fra «vento» e «stormir»; quanto poi al verso 11, vi riconosciamo il più debole dei quattro attacchi dattilici sul piano fonetico (l'assorbimento della *o* iniziale nella *o* precedente e seguente ma in particolare nella *o* di «voce»; laddove la ripetizione della *a* in «interminati/Spazi» aveva effetto opposto grazie alla presenza spiccante del gruppo sibilante labiale *s/p*); con indebolimento anche del rilievo semantico, se osserviamo che qui il soggetto grammaticale non primeggia come

<sup>19</sup> Anche i vv. 1 e 4 portano un accento secondario sulla prima sillaba; ma solo a partire dal v. 5 appare un *ictus* di prima sillaba decisamente primario.



in « Io nel pensier » né potenza implicitamente il verbo come in « Odo stormir »; ma è relegato, a gran distanza, nel corpo e nella complessità del discorso poetico (v. 9, « io quello »). Insomma in questi quattro attacchi dattilici, se esaminati comparativamente, appare una graduale diminuzione dello scandito ritmico a partire dal terzo, in accordo con la progressiva fusione fra immaginato e immaginante.

Questo caso di ricorrente rispondenza fra ritmo e significato non è il solo. Ancora più chiara, esente dalle perplessità che può forse suscitare quanto finora esposto, risulta la preferenza che un altro gruppo ritmico, questo,

dimostra per un altro segmento semantico e precisamente per gli elementi fisici e impartecipi costituenti il « paesaggio »: in ordine il colle, la siepe, il vento, le piante.

u - u - u  
Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

u - u - u  
E questa siepe, che da tanta parte

.....  
Il cor non si spaura. E come il vento

u - u - u  
Odo stormir tra queste piante, io quello

Riporto i versi per intero per evidenziare la collocazione che il poeta ha dato a ciascuno dei quattro referenti. Essi appaiono distinti in due coppie, colle/siepe e vento/piante; ma, mentre la prima coppia corrisponde a due quinari-emistichi disposti a chiasmo, la seconda presenta l'interposizione di « Odo stormir »; cosicché il verso 9, che potrebbe anche essere correttamente « Tra queste piante odo stormir, io quello », risulta arricchito d'informazione grazie a quell'« Odo stormir » ritmicamente e semanticamente diverso.

È un'interposizione che dimostra anche come il gruppo u - u - u nei quattro casi di cui ci occupiamo non cada sempre in coincidenza col quinario dell'endecasillabo cui appartiene. Né si tratta solo di una ricorrenza ritmica genericamente intesa: analizzandoli particolareggiatamente, dovremo riconoscere che i quattro casi si corrispondono anche nei loro rapporti lessemici. Volendoli infatti isolare e

scomporre allo scopo di un ravvicinamento microscopico, ci accorderemo che in tre di essi una cesura minore cadrebbe esattamente fra la parte aggettivale e il sostantivo bisillabico: « quest'ermo/colle », « e questa/siepe », « tra queste/piante »; dove non può passare inosservata la ripetuta presenza del lessema questo-a-e. Il caso di « E come il vento » non è dissimile per quanto riguarda la parte conclusiva (cesura minore prima di /il vento), se non per la continuità creata dalla sinalefe; ma il sintagma « E come » si differenzia dai tre con cui lo stiamo comparando, sia per l'assenza dell'aggettivo « questo » e cioè grammaticalmente, sia per motivi di altra natura: è collegato da sinalefe a quanto lo precede ed ha timbro molto più attenuato, continuo, non così scandito come richiede il gruppo sibilante/dentale s/t. Si verifica insomma un'ulteriore rispondenza ritmico-semantica, rilevata dallo scarto: fra i quattro referenti *colle siepe vento piante* ha sistemazione ritmica più continua e piana quello che non è fisicamente raffigurabile, che non è visto ma udito, il solo che abbia uno svolgimento temporale.

Procedendo nell'evidenziamento di rapporti ricorrenti, ci imbattiamo in una delicata questione:

Sèmpe càro mi fù ecc.

Mà sedèndo e miràndo ecc.

oppure

Sèmpe càro mi fù ecc.

Ma sedèndo e miràndo ecc.?

Fubini, come è noto<sup>20</sup>, ritrova nel primo verso gli inizi più felici dei *Canti* proprio in quanto ne dà per scontato l'attacco trocaico. Sansone ammette nel primo verso<sup>21</sup> ambedue le armature ritmiche pur non approvando il « frammentamento » che risulterebbe dall'applicazione della prima, cioè della trocaica, all'esecuzione orale. Di Girolamo legge con attacco anapestico i due versi, ma dopo aver rilevato la presenza di un accento secondario sulla prima sillaba dell'uno e dell'altro<sup>22</sup>. Personalmente preferiamo lo schema ana-

<sup>20</sup> Fubini, *Metrica e poesia*, Milano 1962, p. 66.

<sup>21</sup> Sansone, p. 338.

<sup>22</sup> Anche del v. 10 e del 12. Senonché bisogna tener presente che mentre nel 10 e nel 12 l'irrilevante accento di 1<sup>a</sup> viene assorbito da quello molto più forte

pestico; ma non trascureremo di osservare che questi sarebbero se mai i soli versi portatori di attacco trocaico di tutto il componimento; e che semanticamente ambedue riferiscono in merito ad una situazione abituale, introducono a due consuetudini di cui l'una ha già una sua lunga storia e l'altra è punto di stacco verso una differente operazione.

Dovremmo quindi, se mai, riconoscere qui un'altra preferenza ritmica per i momenti largamente espositivi, introduttivi.

Finora quindi possiamo asserire di esserci imbattuti in alcuni ritmi peculiari che appaiono in sintagmi semanticamente imparentati: ci sembra lecito a questo punto parlare di ricorrenze verticali ritmico-semantiche. Esse sono almeno due:

- a) la ricorrenza di attacco - ∪ ∪ - nei versi 5 7 9 11, sposata a elementi che nella visione risultano agenti;
- b) la ricorrenza ∪ - ∪ - ∪, variamente collocata nel corpo del verso e sposata agli elementi paesaggistici, passivi.

Volendo poi riconoscere nei versi 1 e 4 un attacco trocaico, avremmo

- c) la ricorrenza - ∪ - ∪ ∪ -, sposata a due inizi espositivi, introduttivi.

AmMESSO dunque che ne *L'Infinito*, recepito come una vicenda immaginativa di gravidanza emotiva, siano riconoscibili articolazioni agenti e articolazioni passive naturali; ammesso che il poeta ci introduca alla visione mediante un inizio espositivo; rintracciate rispondenze talvolta puntuali fra queste istanze funzionali e determinate preferenze ritmiche, sarà lecito chiedersi se non abbia una ricorrenza ritmica di fondo anche il significato ideativamente centrale ossia la vicenda stessa in quanto svolgimento.

Da questo punto, è ovvio, anziché individuare sparse unità ritmico-semantiche, dovremo riprendere in esame ordinatamente

di 3<sup>a</sup>, nell'1 e nel 4 la differenza tra 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> è incomparabilmente minore; e se spostiamo l'attenzione al livello logico ne avremo conferma. Soltanto una lettura irregolare potrebbe giustificare l'applicazione dello schema - ∪ - ∪ ∪ - ∪ ai versi 10 e 12.

l'intero componimento; e lo faremo con una lettura che alleggerisca al massimo gli ictus secondari, allo scopo di convogliare l'attenzione sull'aderenza ritmico-lessemica, particolarmente su quella che si verifichi in corrispondenza con le durate lunghe. Metodo questo che, oltre ad essersi rivelato nel caso il più fruttuoso, si è dimostrato anche il più reattivo nei confronti di un autorevole luogo della critica leopardiana; esso ci ha permesso infatti di sottoporre a verifica l'affermazione per cui la peculiarità di questo idillio consisterebbe nell'ampiezza delle volute melodiche che non solo danno corpo al verso ma lo superano con frequenti inarcature.

Il primo verso, è evidente, non presenta a livello ritmico sequenze in cui figurino più di due sillabe atone o semiatone consecutive; né a livello verbale lessemi di lunghezza notevole.

Il secondo presenta almeno due possibilità di lettura, a seconda che si voglia o no accentuare l'*ictus* sulla prima sillaba del secondo emistichio (sieve/che): tuttavia l'esclusiva presenza di mono e bisillabi non ci permette di riconoscervi una lunga gittata ritmico-verbale, anche volendo escludere detta accentuazione (sieve che da tan-).

Il terzo introduce invece una novità: il primo sintagma lungo, in corrispondenza appunto con un « ritmo lungo » cioè recante *ictus* primari distanziati di quattro sillabe (di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>), inframmezzati soltanto da un accento irregolare<sup>23</sup>. Infatti « Dell'ultimo orizzonte », sette sillabe con sinalefe centrale, è composto di tre lessemi di cui due costituiscono un tutto di ben sei sillabe mediante sinalefe; e porta i seguenti accenti:

∪ - ∪ ∪ - ∪  
Dell'ultimo orizzonte<sup>24</sup>

ossia presenta una larga apertura di compasso tra i due primari, con un particolare effetto di ondata, dovuto anche all'opposizione, direi all'urto, tra la brevità del segmento ritmico iniziale (Dell'ul-: un giambo) e quanto segue; né può passare inosservato l'effetto

<sup>23</sup> Definiamo così gli *ictus* secondari che, se rilevati in una esecuzione, riuscirebbero devianti.

<sup>24</sup> Indichiamo col segno ∪ gli *ictus* sopra definiti irregolari.



portante delle tre liquide pressoché consecutive che facendo leva sulla *u* si addossano alla dentale sorda.

Il quarto verso ha nella prima metà ritmo ripetutamente anapestico (date le forti riserve di cui sopra per una interpretazione di attacco trocaico); ma nel quinario ecco riapparire una misura lunga, affidata questa volta non ad un sintagma bensì a un singolo aggettivo pentasillabico legato con sinalefe a quanto precede: « mirando, interminati ». Questo verso è un *a maggiore* di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; e di nuovo dobbiamo riscontrarvi il fenomeno dell'*ictus* debolissimo tra 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, per cui secondo i segni prosodici da noi proposti ritroviamo, come nel terzo,

u \_ u ~ u \_ u \_ u  
mirando, interminati

dove l'invito ad una tonalità tenue fra i due primari ci viene anche dalle *a* su cui essi battono, seguiti da una terza, vicina e relevantissima, arsi in *a* (gli Spazi del verso successivo) a sua volta riecheggiata dal « di là » che segue.

Una collocazione simmetricamente corrispondente ha nel verso quinto l'aggettivo tetrasillabico « sovrumani » preceduto da sillaba breve in sinalefe; anche qui accenti primari di 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, anche qui accento irregolare sulla quart'ultima sillaba:

\_ u ~ u \_ u \_  
quella, e sovrumani

Il sesto verso, che presenta la singolarità di una cesura di difficile collocazione<sup>25</sup> data l'ampia legatura di portamento (per usare termini mutuati dalla terminologia musicale) che fa séguito alle prime tre sillabe, è manifestamente esemplare quale portatore di questo ritmo lungo di cui andiamo reperendo la frequenza e forse la dimensione semantica. Abbiamo qui un pentasillabo e un trisillabo

<sup>25</sup> Fubini in *Metrica e poesia* (p. 67) si chiede a proposito di questo verso: « Dove è la cesura? Le regole dell'endecasillabo sono violate e il verso si scande in maniera anormale ». Più tecnicamente Di Girolamo (p. 173): « il primo membro (settenario sdrucchiolo) si dilata nel corpo dell'endecasillabo a danno del secondo ».

— ottenuto questo mediante dieresi — che uniti danno a livello logico un sintagma e a livello ritmico l'ormai noto quadro. Ma qui la sequenza di tre sillabe atone o semiatone si presenta per due volte consecutive, se prendiamo in considerazione l'intero verso:

\_ u ~ u \_ u u \_ u  
Silenzi, e profondissima quiete

(Notisi che nella seconda parte non ci sentiamo di segnare accento alcuno, neppure irregolare, e rimandiamo a tal proposito alla nota 5).

Il settimo verso non offre appiglio alcuno per un *continuo* ritmico.

L'ottavo porta sí nel primo emistichio *ictus* primari di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> non collegati da accenti rilevanti, ma con un tessuto verbale monosillabico: c'è la « lunghezza » ma è solo ritmica, non lessemica.

Assenza di *continuo* anche nel verso 9, un *a minore* di 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> con decisi accenti secondari di 1<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>.

Tanto più significativa, per contrasto, la ricomparsa all'inizio del verso 10 di un sintagma eptasillabico (4+3) con iterazione della *i* fino al primo *ictus* e con lo sfocio sapiente nella *e* della seconda arsi; sapiente in quanto riprende la *e* di « quello » del verso precedente (pilone dell'enjambement che lega il 9 al 10) e anticipa la *e* dell'arsi che segue: « questa ». Qui però il ritmo, pur insistentemente proclitico, non si configura secondo lo schema *u u u -* ma è interpretabile come doppiamente anapestico:

u u \_ u u \_  
Infinito silenzio

Il « Vo comparando » del verso 11 è un altro sintagma pentasillabico (1+4) e presenta il ritmo d'attacco dei versi 5 7 9, come sopra abbiamo ampiamente illustrato, cioè enclitico: ne è comunque notevole la continuità verbale, accentuata dalle due *o* consecutive che si aprono su due *a* ugualmente consecutive.

Nel primo emistichio del 12 ritroviamo il ritmo che avevamo riscontrato nel primo del 10, poi, dalla metà esatta del verso (« stagioni »), fa la sua riapparizione lo schema *- u u u -*, non però caratterizzato da una continuità verbale particolarmente rilevante.

Senza dubbio privo di ondate lunghe si presenta il verso 13, poiché non è possibile sorvolare sull'accento secondario che colpisce *suon*.

Ma è negli ultimi due versi che il fenomeno di cui ci occupiamo si impone con evidenza e insistenza. Il lessema « Immensità » che apre il quattordicesimo, oltre ad essere tetrasillabico, porta infatti un *ictus* di 4<sup>a</sup> così deciso da minimizzare, in una lettura che tenga conto degli elementi connotativi, l'accento di 2<sup>a</sup>; e similmente opera l'*ictus* di 10<sup>a</sup>; per cui questo verso alla nostra prospettiva d'indagine si offre così distinto:

$\overline{\cup \cup \cup -} \quad \overline{\cup -} \quad \overline{\cup \cup \cup -}$   
 Immensità s'annega il pensier mio

analogamente a quanto avviene nel quindicesimo, dove però non registreremo accento alcuno sulla seconda sillaba:

$\overline{\cup \cup \cup -} \quad \overline{\cup -} \quad \overline{\cup \cup \cup -}$   
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

È questo il momento di osservare come si verifichi in modo esemplare, negli ultimi due versi, un fenomeno in cui più di una volta ci siamo imbattuti nel corso della lettura: i ritmi lunghi si appoggiano ad una misura bisillabica, per lo più ad un giambo. Tale « ripresa » o « risacca » (per restare nell'immagine dell'ondata)

è talvolta evidente, come in « Dell'ul|timo orizzonte » — appoggio

all'indietro —, in « Immensità|s'anne|ga il pensier mio » — appoggio

sia in avanti che all'indietro —, in « E il naufragar|m'è dol|ce in questo mare »; in altri casi opera più sottilmente, come in « e sovr-

ma|ni silen|zi », dove al ritmo lungo fanno séguito, è vero, due sillabe brevi e non una, ambedue però contraddistinte dalla *i* e quindi ravvicinate dalla iterazione: due sillabe che per così dire scivolano l'una nell'altra. Particolare è poi l'effetto stimolante di « intermi-

nati|Spazi » e di quiete|Io », dove al ritmo lungo segue una breve

(l'ultima sillaba del verso) prima delle arsi d'apertura del verso successivo, che in ambedue i casi danno rilevanza a lessemi « coagulanti » ed eccezionali per la decisa enclisia che dà luogo ad una sorta di collisione con la proclisia immediatamente precedente.

Così l'« Infinito silenzio » del verso 10 è preceduto dal bisillabo *quello* che lo sospende mediante *enjambement* al verso 9 con un effetto di attesa reso più evidente dalla tensione fra le ragioni metriche e quelle grammaticali: queste ultime imporrebbero infatti l'elisione della *o*.

Pare insomma che con sovrana maestria l'autore abbia potenziato al massimo l'effetto dei *continui* mediante la modulazione delle zone adiacenti, contrastanti per brevità e costituenti una specie di « riporto » con varia finezza trattato.

Riepilogando, le sedi che nell'ambito della nostra ricerca risultano maggiormente indicative sotto segno positivo sono:

Dell'ultimo orizzonte

interminati

Spazi

e sovrumani

Silenzi e profondissima quiete

quello

Infinito silenzio

Immensità s'annega il pensier mio:

E il naufragar m'è dolce in questo mare <sup>26</sup>.

Sono d'altra parte estrapolabili a prima vista le sedi indicative sotto segno negativo, cioè quelle in cui il *legato continuo* è chiaramente assente: si tratta dei versi 1 2 7 8 9 13; versi in cui l'equilibrio tra realtà e raziocinio da un lato, immaginazione dall'altro — equilibrio su cui è costruito l'idillio — poggia piuttosto sul primo che sul secondo dei due termini.

<sup>26</sup> Sono sedi tuttavia che sarebbe assurdo circoscrivere, come sopra abbiamo potuto fare in un certo senso per determinati segmenti ritmici e semantici. Diremo se mai che qui raggiunge la sua più alta evidenza una funzione che gli *enjambement*, le sinalefi, l'insistita polisindesi, gli accortissimi richiami vocalici, le alternanze di effetti consonantici, e la stessa rete di ricorrenze ritmico-semantiche adempiono nella globalità del testo.



Così di nuovo, anche per questa via, appare convincente una rispondenza tra ritmo e significato nel corpo dell'intero componimento: rispondenza qui definibile orizzontale rispetto a quella verticale precedentemente evidenziata.

A questo punto, si sarebbe indotti ad avanzare l'ipotesi di una singolarità forse genetica, comunque strutturale, de *L'Infinito* in seno all'intero corpus dei *Canti*: ipotesi tutta da verificare, con indagini comparative che privilegino per un verso il « momento » di composizione con tutte le implicazioni storiche, e per un altro le componenti motivazionali che stanno alla base della struttura ideologico-emotiva di ciascun Canto.

Nerina Costanzo

## RAMON DE LA CRUZ ADAPTADOR DE CARMONTELLE\*

Ramón de la Cruz tomó el argumento de varias de sus obras de piezas de teatro extranjeras. El propio sainetero lo declara abiertamente en el prólogo a la edición de su *Teatro* (1786), replicando a las tendenciosas críticas de Napoli-Signorelli y utilizando sus propias palabras:

« 'No me he limitado á traducir ' y cuando he traducido no me he limitado ' á varias farsas francesas particularmente de Molière, como el *Jorje Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourcegnac* '. De otros poetas franceses é italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido »<sup>1</sup>.

El propio Cruz, en la lista de sus obras que facilitó a Sempere y Guarinos para su diccionario, señaló las piezas traducidas e imitadas<sup>2</sup>. Dicha lista resulta incompleta en cuanto a los títulos y no del todo correcta en cuanto a la indicación de obras imitadas, pero es un punto de partida. Poco después, el « Diario de Madrid », comentando el teatro de Cruz, insistía en las fuentes extranjeras:

« Los críticos franceses, Mr. Dancourt, Vadé y Favart le han dado un buen ejemplo, cuyo rumbo ha seguido en sus pequeñas piezas y aun tal vez les ha aventajado en la inventiva, en las sales y facilidad en el producirse »<sup>3</sup>.

\* Comunicación presentada en el III Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, celebrado en Madrid en abril de 1980.

<sup>1</sup> Prólogo de su *Teatro ó Colección de los saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791; 10 vols. (V. I, p. LVII).

<sup>2</sup> Cf. J. Sempere y Guarinos, *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785-1789, vol. II, pp. 234-238.

<sup>3</sup> *Diario de Madrid* de 28 de agosto de 1786. Cit. por E. Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899, pp. 241-242.

La crítica moderna ha intentado esclarecer las deudas de Cruz. Su eminente biógrafo Emilio Cotarelo señaló ya las fuentes de varias comedias, zarzuelas y tragedias<sup>4</sup>, así como de algunos sainetes imitados de Molière<sup>5</sup>, cuando ya el propio Cruz le había dado la pista. Más tarde, otros críticos han hallado nuevas fuentes, en ocasiones difíciles de determinar por la enorme diferencia en los títulos. No es éste el lugar de hacer balance de las deudas de Ramón de la Cruz; baste decir que se han descubierto hasta el momento los siguientes acreedores: Molière, Favart, Marivaux, Legrand, Dancourt, Vadé, Bruyes y Palaprat<sup>6</sup>, y estos sólo para los sainetes. Pero no se ha reparado hasta el presente en otro comediógrafo francés como «proveedor» de Ramón de la Cruz: Louis Carrogis, conocido en el mundo artístico por Carmontelle.

Además de literato, Louis Carrogis (1717-1806) fue excelente dibujante<sup>7</sup>. Como tal se le deben los planos del parque Monceau

<sup>4</sup> Cf. E. Cotarelo, *R. de la Cruz*, op. cit., passim.

<sup>5</sup> Cf. E. Cotarelo, *Traductores castellanos de Molière in Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, vol. I, pp. 68-141.

<sup>6</sup> Cf. A. Hamilton, *Ramón de la Cruz's Debt to Molière* «Hispania» (Cal.) IV (1921), pp. 101-113, y *Two Spanish imitations of Maitre Patelin* «Romanic Review» XXX (1939), pp. 340-344; G. Cirot, *Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz* «Revue de Littérature Comparée» III (1932), pp. 422-426; A. Iacuzzi, *The european vogue of Favart. The diffusion of the opéra-comique*, Nueva York, 1932, pp. 307-309 e 315; M. Nozick, *A source of Don Ramón de la Cruz* «Modern Language Notes» LXIII (1948), pp. 244-248, y sobre todo J. F. Gatti: *Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux* «Revista de Filología Hispánica» III (1941), pp. 374-378; *Las fuentes literarias de dos sainetes de R. de la Cruz* «Filología» I (1949), pp. 59-67; «*Le triomphe de Plutus*» de Marivaux y «*El triunfo del interés*» de R. de la Cruz «Filología» XIV (1970), pp. 171-180; *Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz in Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, 1972, vol. I, pp. 243-250, y *Ramón de la Cruz y Dancourt in Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánica «Dr. Amado Alonso»*, Buenos Aires, 1975, pp. 117-121.

<sup>7</sup> Los estudios más amplios sobre Carmontelle son dos tesis, de la Sorbona y Maguncia, respectivamente: J.-H. Donnard, *Le Théâtre de Carmontelle*, París, 1967, y M. Herrmann, *Des Gesellschaftstheater des Carmontelle*, Maisenheim, 1968. Se han publicado también, aunque en fechas más alejadas, dos «inaugural dissertations» alemanas: H. Urschlechter, *Die vornehme französische Frau des XVIII. Jahrhunderts nach den Proverbes dramatiques Carmontelles*, Universität Erlangen, 1909, y K. Friedrich, *Carmontelle und seine Proverbes dramatiques*, Universität Leipzig, 1914. Existe otra tesis de Harvard, inédita, por A. H. Mayor, *The Plays*

y retratos de conocidos personajes del mundillo cultural de la época (Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse, Helvétius, Philidor). Durante la guerra de los Siete Años acompañó al conde Pons Saint-Maurice, lugarteniente general de los ejércitos reales, en calidad de ayudante de campo: su misión consistía en trazar planos de fortificaciones. Pero, al mismo tiempo, organizó una pequeña compañía teatral para distracción de sus compañeros. En 1763 entró como lector al servicio del duque de Orléans, lo cual le permitió conocer de cerca la sociedad elegante de su tiempo, que luego plasmaría en sus retratos y en sus proverbios dramáticos.

Los proverbios dramáticos eran piezas cortas, interpretadas por lo común en teatros particulares, que venían gozando de cierto predicamento en Francia desde comienzos de siglo. Parece ser que la moda fue llevada a casa de los Orléans por Mme de Montesson, amante del duque a partir de 1766. Carmontelle se convirtió en su actor y autor preferido. Compuso más de doscientos proverbios, que publicó en ocho volúmenes entre 1768 y 1771, a los que hay que añadir una veintena de comedias.

Para Carmontelle, un proverbio dramático es un enigma: se trata de que el espectador o el lector pueda llegar a adivinar un refrán presentando una anécdota apropiada para ilustrarlo. Por tal motivo, el proverbio no figura ni en el título ni en parte alguna de la pieza. Al final de cada volumen hay una página con las soluciones para quien no las hubiere hallado. Por otra parte, dichas piezas, breves y concisas, son verdaderos cuadros de costumbres de la época. Como Legrand, Favart y Dancourt, Carmontelle ofrecía a Ramón de la Cruz dos elementos esenciales y constantes en su teatro: la brevedad y la pintura social y Cruz los aprovechó.

Debo confesar que la determinación de Carmontelle como fuente de Ramón de la Cruz fue enteramente casual. La lectura de una antología del teatro francés del siglo XVIII, en la que había varias obritas de Carmontelle, me deparó la sorpresa de ver que una de ellas, *Alménorade*, era asombrosamente parecida a la *Zara* de Cruz, que yo tenía — y no era el único — por parodia de la *Zaire*

*of Carmontelle. A study of Aristocratic Taste in France* (1961), así como varios artículos, especialmente el de A. Augustin-Thierry, *Un amuseur oublié, Carmontelle* «Revue des Deux Mondes» II (1912), pp. 875-910.



de Voltaire o de sus traducciones españolas<sup>8</sup>. En un trabajo anterior he señalado, junto al carácter al fin paródico de la composición, las semejanzas y diferencias existentes entre ambas obras, dejando sentado que *Alménorade* es la fuente de *Zara*<sup>9</sup>.

El hecho de que Ramón de la Cruz adaptara una obra de Carmontelle hacía sospechar que hubiese podido hacer lo propio con otras. El cotejo de la lista de producciones de ambos comediógrafos revela la existencia de títulos idénticos o muy parecidos que inducen a creer en otras tantas adaptaciones. En el trabajo citado establecí diez equivalencias basándome sólo en los títulos; una vez examinadas las obras únicamente seis proverbios de Carmontelle han resultado ser los modelos de otros tantos sainetes, a saber:

1. *L'Abbé de Coure dîner* de *El abate Diente-agudo*;
2. *Le Bavard* de *El padrino y el pretendiente*, llamado también *El pretendiente hablador* (en principio creí que podía ser fuente del sainete *El hablador*, pero no es así);
3. *Les Deux chapeaux* de *El majo escrupuloso*, conocido asimismo por *Los dos sombreros*;
4. *Le Portrait* de *El retrato*;
5. *La Veste brodée* de *El cortejo fastidioso*, título más común del sainete que aparece en algunos lugares como *La chupa bordada*;
6. *Le Veuf* de *El viudo*.

Algunos de estos sainetes presentan problemas de denominación y otros tienen más de una versión, recogida tanto en manuscritos como en edición.

En las páginas siguientes expongo unos y otros problemas, señalando las semejanzas y diferencias existentes entre los sainetes y sus originales franceses.

<sup>8</sup> Cf. E. Cotarelo, *R. de la Cruz*, op. cit., p. 432; F. Palau, *Ramón de la Cruz und der französische Kultureinfluss im Spanien des XVIII. Jahrhunderts*, Bonn, 1935, p. 129; J. F. Gatti, *La fuente de «Inesilla la de Pinto»* «Revista de Filología Hispánica» V (1943), p. 373 y nota; I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, 1970, vol. I, pp. 314-316; J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española*, Madrid, 1975, vol. III, p. 674; F. Lafarga, *Traducciones españolas de la «Zaire» de Voltaire en el s. XVIII* «Revue de Littérature Comparée», LI (1977), pp. 353-354.

<sup>9</sup> Cf. F. Lafarga, *Sobre la fuente desconocida de «Zara», sainete de Ramón de la Cruz* «Anuario de Filología» III (1977), pp. 361-377.

### I. *El abate Diente-Agudo*

El manuscrito autógrafo de este sainete se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid (sig. 1-151-38), mientras que otro manuscrito, con censuras de 1775 — año en que se estrenó por la Compañía de Martínez —, se encuentra en la Biblioteca Nacional (sig. 14.519<sup>24</sup>)<sup>10</sup>. El sainete permaneció inédito hasta 1925, año en que fue publicado por C. E. Kany<sup>11</sup>; poco después apareció entre los editados por Cotarelo<sup>12</sup>.

Este sainete procede del proverbio de Carmontelle *l'Abbé de Coure-dîner*, aunque entre ambos existen algunas diferencias. Refiere la obra las desventuras de un abate que quiere hacerse invitar a comer y a tal fin visita a varias amistades sin conseguirlo por distintos motivos, y se queda en ayunas. Ramón de la Cruz ha suprimido una de las visitas y ha añadido una chispeante escena entre el abate y unas criadas que barren a la puerta de una de las casas que se propone visitar.

Con todo, lo más distinto es el desenlace, pues si en la obra original el abate se va a tomar un café sin haber comido nada, en el sainete es llamado por unas señoras para que las ayude a elegir unas telas y luego le convidan a merendar.

Es éste uno de los sainetes más complicados de Ramón de la Cruz, con diecisiete personajes y hasta cinco cambios de decorado.

### II. *El cortejo fastidioso*

Con el nombre de *El cortejo fastidioso* se publicó el sainete que Sempere — por indicación del propio Cruz — da como *La chupa bordada*<sup>13</sup>, y que Cotarelo no llegó a conocer, aunque lo fecha en 1777 y lo califica, por ciertos indicios, de «moral y serio»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Las noticias sobre los sainetes están tomadas, en su mayor parte, de E. Cotarelo, *R. de la Cruz*, op. cit., passim.

<sup>11</sup> C. E. Kany, *Ocho sainetes inéditos de Ramón de la Cruz*, Berkeley, 1925, pp. 145-164.

<sup>12</sup> *Sainetes de D. Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid, 1928, N.B.A.E. 26, pp., 461-467.

<sup>13</sup> Tal identificación se debe a M. Andioc, *Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz* «Estudios Escénicos» 21 (1976), pp. 131-147.

<sup>14</sup> E. Cotarelo, *R. de la Cruz*, op. cit., p. 318.

De *El cortejo fastidioso* existen dos manuscritos del siglo XVIII, bajo el título variante de *La escuela de los cortejos fastidiosos*: uno en la B. Municipal de Madrid (1-164-54), con licencias de 1776, y otro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (82.678)<sup>15</sup>. El sainete se imprimió en las siguientes obras colectivas:

- a) en el *Teatro ó Colección de los saynetes* (1786-1791), tomo VIII, pp. 129-156;
- b) en la *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos* preparada por Agustín Durán (1843)<sup>16</sup>, vol. II, pp. 241-247, y
- c) en el *Teatro selecto de Don Ramón de la Cruz* (1882), pp. 371-376. Existen dos ediciones sueltas:
- d) 168. / *Saynete*, / intitulado: / *El cortejo / fastidioso*. / Por D. Ramón de la Cruz. / Para cinco personas. / En Valencia: / por los Yernos de Josef Estévan. / Año 1812, y
- e) Núm. 146. / *Saynete nuevo* / intitulado: / *El cortejo fastidioso*. / Por D. Ramón de la Cruz. / Para cinco personas. / Valencia: / En la Imprenta de Estévan, Año 1817.

El asunto es muy sencillo y está casi literalmente traducido del original francés, *la Veste brodée*: D. Silverio ama a D<sup>a</sup> Clara, pero recela de D. Patricio, y en prueba del amor de la dama le pide que le muestre la chupa que le está bordando, a lo que ella se niega. Sabedor D. Patricio de lo sucedido, hace creer a D. Silverio que la chupa nueva que trae ha sido obsequio de una dama. Creyendo éste que se trata de D<sup>a</sup> Clara, le echa luego en cara su inconstancia y engaños, con lo que la dama, airada, elige a D. Patricio por marido.

Este sainete está exento de escenas cómicas y es, en gran parte, un diálogo amoroso entre D<sup>a</sup> Clara y D. Silverio. La moralidad de la obrita viene expresada en el original francés por el proverbio « Il ne faut pas toujours croire ce que l'on voit », mientras que en el

<sup>15</sup> M. del C. Simón, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, 1979 (« Cuadernos bibliográficos », 39, del CSIC).

<sup>16</sup> *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de Don Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratin y Hartzenbusch*, Madrid 1843, 2 vols.

sainete se halla resumida en estos versos puestos como epígrafe en las ediciones antiguas:

En quien tiene la ocasión  
de su parte y la desprecia  
toda pretensión es necia  
y la queja sin razón.

### III. *El majo escrupuloso*

De este sainete existen varios manuscritos. El autógrafo de la B. Municipal (1-167-9), titulado *El majo escrupuloso y los dos sombreros*, con fecha de 1776, otro en la B. del Instituto del Teatro (67.461), que parece también autógrafo, fechado en 1783<sup>17</sup>, otro en la misma Biblioteca (CDLXXIX-10), con censuras para la impresión de 1792, y un cuarto en la B. Nacional (14.520<sup>14</sup>), con fecha de 1801. En los dos últimos aparece también en el título la mención a los sombreros.

Con el título de *El majo escrupuloso* se hicieron tres ediciones sueltas:

- a) 193. / *Saynete nuevo* / intitulado / *El majo escrupuloso*. Al final: Con licencia en Valencia / Por José Ferrer de Orga. Año 1816.
- b) Núm. 177. / *Saynete nuevo* / intitulado / *El majo escrupuloso*. / Para siete personas. Al final: Valencia. / En la imprenta de Estévan. / Año 1817.
- c) *Saynete nuevo* / titulado / *El majo escrupuloso*. Al final: Carmona: 1859. / Imp. de D. José María Moreno, calle de la Madre de Dios, Núm. 1.

Las tres ediciones son idénticas y algo distintas de los manuscritos. Se han variado los nombres de casi todos los personajes, se han eliminado en la versión impresa algunos pasajes y se han acortado sensiblemente unas « seguidillas graciosas » que canta la criada:

Aunque soy pobrecita	hago la mamola
soy tan honrada	porque dice mi madre

<sup>17</sup> Lleva el encabezamiento similar al utilizado por R. de la Cruz, a saber: J. M. J., una cruz y la fecha. Este ms. no aparece curiosamente en el catálogo de M. del C. Simón, *op. cit.*



que jamás à los hombres  
miro à la cara.  
Si me siguen huyo  
si hablan me hago sorda  
unos dicen daca  
otros dicen toma  
y yo à todos ellos

que de las bromas  
resulta el detrimento  
de las personas.  
Trabajo cuesta  
pero he de ser honrada  
mientras que pueda.

Este sainete procede del proverbio *les Deux chapeaux*, si bien Ramón de la Cruz ha introducido en él importantes novedades. El asunto gira en torno a la equivocación de un marido celoso que toma por error un sombrero que cree del amante de su mujer y al chasco que le dan luego diciéndole que lo han hecho para ponerlo en ridículo y castigar sus celos. Cruz ha introducido el personaje de un abogado pedante que suelta latines, al que acude el marido en busca de consejo pues cree que su esposa le engaña. Y si en la obra de Carmontelle la mujer es realmente adúltera, con lo que se justifica plenamente el sentido del proverbio que se quiere ilustrar («*Le feu ne va point sans fumée*»), en la de Cruz el marido no es cornudo, ya que el visitante de su esposa no es sino el hijo de sus antiguos amos, con lo que la moraleja es más una advertencia de la mujer honrada al marido celoso:

Pues celos sin causa, a veces  
producen celos fundados.

#### IV. *El padrino y el pretendiente*

El sainete *El padrino y el pretendiente* es el que Sempere da como *El pretendiente hablador*. Existen manuscritos del sainete en la B. Municipal (1-168-4), autógrafo y fechado en 1781, denominado «comedia en un acto» y destinado a la representación por la Compañía de Juan Palomino, con Polonia Rochel en el papel de marquesa, y en la B. del Instituto del Teatro (CDLXXXIV-2).

Se han hecho las siguientes ediciones:

- a) en el *Teatro o Colección de saynetes*, vol. VIII, pp. 99-128.
- b) en la *Colección de sainetes* (ed. Durán), vol. II, pp. 581-588
- c) en el *Teatro selecto*, pp. 417-423.

El contenido del sainete y su modelo, el proverbio *le Bavard*, son sensiblemente parecidos. A pesar de las advertencias de su pa-

drino, el pretendiente a un empleo aturde con su perorata a una marquesa que debía recomendarle y que se niega a hacerlo. Con ello se pone de manifiesto la intención del proverbio francés «*Trop parler nuit*».

#### V. *El retrato*

Del sainete *El retrato* se conserva el manuscrito autógrafo en la B. Municipal (1-169-14) y otro con censuras de 1775 en la B. Nacional (14,521<sup>11</sup>). Se estrenó en noviembre de ese año por la compañía de Ribera. Permaneció inédito hasta la publicación 'por Durán' en la *Colección de sainetes*, vol. II, pp. 503-513.

El sainete de Ramón de la Cruz presenta notables diferencias respecto de su original francés, *le Portrait*. En primer lugar, los personajes no se corresponden plenamente: el conde y la condesa de Mineville son D. Pedro y D<sup>a</sup> Pepita, el abate ha trocado su nombre des Egards por el de D. Lindo, la Presidenta, única amiga de la condesa, se convierte en tres mujeres en el sainete (la marquesa, la vizcondesa y D<sup>a</sup> Julia), mientras que el pintor no se llama M. Bernard, sino D. Leonardo. Con todo, parece ser que en un principio Cruz había dado el mismo nombre a su pintor, aunque luego lo cambió por el motivo que aparece en una nota de uno de los ejemplares de la B. Municipal: «Que no se olvide mudar el nombre del pintor en D. Leonardo; y se haga en todas las copias y papeles, no se enfade uno de la Academia que se llama D. Bernardo, aunque me parece que no hay de qué, sino al contrario»<sup>18</sup>.

Por otra parte, Cruz ha modificado el desenlace. En la obra de Carmontelle la condesa se hace un retrato y queda encantada por el parecido, pero las palabras de su amiga la presidenta la hacen cambiar de opinión y no quiere llevárselo; pero un tío suyo, experto coleccionista, se queda maravillado ante el retrato y lo compra. En el sainete del español la dama, tras las opiniones de sus amigas, no quiere el retrato, pero su marido la convence de que sus amigas lo han criticado por envidia: éstas se van picadas, no sin antes haber

<sup>18</sup> Cit. por E. Cotarelo, *R. de la Cruz, op. cit.*, p. 410, quien dice que debe referirse a Bernardo de Iriarte.

declarado la dama su amor por su esposo<sup>19</sup>, con lo que se justifica plenamente el proverbio que quiso ilustrar Carmontelle «Après la pluie le beau temps».

#### VI. *El viudo*

Del sainete *El viudo* se conserva el manuscrito autógrafo en la B. Municipal (1-157-35), con aprobaciones de 1815. La B. Nacional posee dos manuscritos fechados, respectivamente, en 1775 (14.602<sup>b</sup>) y en 1809 (14.602<sup>c</sup>). Otro manuscrito, con la fecha de 1812 tachada, se conserva en la B. del Instituto del Teatro (67.435).

He visto las ediciones siguientes<sup>20</sup>:

- a) 177. / *Saynete nuevo / intitulado / El viudo. / Para seis personas. / En Valencia: / Por José Ferrer de Orga. / Año 1814.*
- b) Núm. 101. / *Saynete nuevo / intitulado / El viudo. / Para seis personas. / Valencia: / En la imprenta de Estévan, / Año 1816.*
- c) *Sainete nuevo. / El viudo. / Personas.*

Al final: Barcelona. / Imprenta de Francisco Vallés, calle del Pino. (s.a.)

Este sainete procede del proverbio *le Veuf* y lo sigue en sus líneas generales: dos amigos intentan hacer reír a un viudo que parece inconsolable y no sólo lo consiguen, sino que el viudo baila, canta y al final los acompaña a la ópera. Con todo, Ramón de la

<sup>19</sup> Cuando antes, y de acuerdo con un prejuicio muy extendido en el s. XVIII, había expresado su desprecio del amor en el matrimonio:

Lindo. ¡Hombra más enamorado  
de su mujer no se ha visto!  
No habeis de escandalizaros  
que es común esto en ciudades  
retiradas.

Pepita ¡Pero aguardo  
que ella á lo menos no haría  
la bobería de amarlo!

Lindo ¡Y mucho!

Pepita ¡Jesús, qué tonta  
criatura!

<sup>20</sup> E. Cotarelo, *R. de la Cruz, op. cit.*, p. 431, señala una edición de Madrid, Vda. de Cuesta, 1866, que no he visto.

Cruz ha modificado sustancialmente el desenlace, pues en lugar de ir a la ópera van a un sarao donde se descubre que el viudo va a casarse muy pronto con su criada.

Por otra parte, éste es, de todos los examinados, el sainete que presenta mayores diferencias entre los manuscritos y las versiones impresas. Dejando a un lado algunas cortas variantes<sup>21</sup>, las diferencias más notables aparecen en la escena final. En los manuscritos el sarao tiene lugar en una posada en el campo, a la que llegan un grupo de petimetres; cuando están organizándose llegan los tres hombres y esconden al viudo D. Epifanio en un lugar discreto, desde el que oye una conversación jocosa sobre él. Llega la criada Juana buscando a su amo y los del sarao ironizan sobre las relaciones entre ella y D. Epifanio. Se marchan al fin y quedan los de la fiesta.

En las ediciones de Valencia los tres hombres llegan a la huerta y piden esconder a D. Epifanio cuando sólo están presentes el hortelano y su mujer, que son quienes le gastan la broma a Juana cuando llega en busca de su amo; al marcharse éstos, se anuncia la llegada de la gente para el sarao.

La edición de Barcelona presenta un desenlace más alejado: los tres hombres van a casa de un común amigo, donde se organiza un sarao en el que, lejos de esconderse, D. Epifanio baila, canta y hasta se propone representar. Al fin llega Juana y el sainete termina como en las versiones anteriores.

Las versiones impresas han acortado sensiblemente el final de la obra, suprimiendo la sabrosa escena de los petimetres, característica del teatro de Ramón de la Cruz. Parece imponerse una revisión de este sainete y la publicación de la versión original manuscrita, mucho más rica que las impresas.

A través de todo lo expuesto hasta aquí no ha sido mi objetivo menoscabar la originalidad de Ramón de la Cruz. Sólo he intentado, movido por aquello de «al César...», aportar algunas puntualizaciones sobre determinadas fuentes de Ramón de la Cruz que pue-

<sup>21</sup> Por ejemplo, la alusión a la tonadillera Mariana Raboso y a su marido Vicente Camas en los mss. se ha reemplazado en las ed. de Valencia por la de «la Colasa» y en la de Barcelona por la de «la Marzoki».



den contribuir a un mejor conocimiento de este autor. Los sainetes aquí mencionados no son precisamente sus obras maestras y, en todo caso, el tratamiento dado por el sainetero a los argumentos que no le pertenecían — en especial el caso de *El majo escrupuloso* o de *El viudo* — constituye buena prueba de su ingenio.

Francisco Lafarga

LIBRETOS, LIBRETISTAS E COMPOSITORES ITALIANOS  
NO  
PORTUGAL DO SÉCULO XVIII: ALGUNS APONTAMENTOS  
DISPERSOS

A primeira grande época de ópera italiana em Portugal, que Giuseppe Carlo Rossi tão oportunamente caracterizou em conferência integrada<sup>1</sup> em um bem conhecido ciclo de estudos dedicados à história do teatro português<sup>2</sup>, teve lugar pela década de 30 do século XVIII.

E dever-se-ia à actuação de uma companhia dramática, de cariz familiar, criada por um certo Alessandro Paghetti, bolonhês<sup>3</sup>, o qual depois de muito haver andado com suas filhas, em Lisboa, por saraus particulares, conseguiu, finalmente, pelo ano de 1735, abrir em Lisboa, para os lados ainda campestres da Trindade, uma Academia de Música que o dedicado estudioso das coisas da cidade, Gustavo de Matos Sequeira, afanosamente procurou localizar<sup>4</sup>.

Aquela modesta Academia foi o fulcro das temporadas de ópera italiana a que Lisboa assistiu, deslumbrada, e comovida, pela referida década de 30 do século XVIII. Numa actividade a que se há-de somar a resultante de um outro teatro lisboeta que começará a ganhar tradição, o das «Hortas do Conde», novo local de espectáculos operísticos a que a aristocracia lisboeta deu relevante impulso e quase tornou em um seu feudo.

<sup>1</sup> *A influência italiana no teatro português do século XVIII*, pronunciada na data de 1 de Junho de 1946, em Lisboa.

<sup>2</sup> *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Foram publicados dois volumes, em Lisboa, no ano de 1947, com os textos de todas as conferências então pronunciadas.

<sup>3</sup> Algumas curiosas e acessíveis notícias em: Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez. A baixa comedia e a opera. Seculo XVIII*, Porto, 1871.

<sup>4</sup> *O Carmo e a Trindade. Subsídios para a historia de Lisboa*, vol. II, Lisboa, 1939.

Da actividade conduzida pelos dois teatros e do entusiasmo com que a ópera italiana foi então acolhida há vários testemunhos. Mas bem poucos se apresentariam seguramente mais eloquentes e bem poucos seriam mais espontâneos, e mais reveladores, do que o já impresso mas nem sempre muito procurado *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4ª Conde da Ericeira*<sup>5</sup>; a cujas novidades haverá que somar outras, aliás tão extraordinariamente semelhantes, que se nos depararam em certas páginas manuscritas preciosamente guardadas na Biblioteca de Évora e das quais, com muita perspicácia, se ocupou, anos atrás, Jacqueline Monfort<sup>6</sup>.

De todas essas páginas como que se evola o nome mágico de Metastasio. À data, já brilhante sucessor, na imperial corte de Viena, e na qualidade de «Poeta Cesareo», do insigne mas bem menos inspirado Apostolo Zeno de quem, aliás, por iguais tempos, alguns libretos seriam, do mesmo modo, ouvidos em Lisboa<sup>7</sup>.

Dos libretos de Apostolo Zeno ou de Metastasio então ouvidos e cantados e com regular assiduidade divulgados entre o público que frequentava os serões de ópera ou, até, vendidos avulsamente<sup>8</sup>, um número muito razoável, ou talvez mesmo o maior número, foi constituído por libretos bilingues, em língua italiana e em língua portuguesa, com ambos os textos dispostos com algum rigor lado a lado, podendo, ocasionalmente, o texto português constar, apenas, de uns breves resumos que se imprimiam sobre as próprias margens do libreto, na exacta margem do texto poético dado na sua original língua italiana<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Publicado em Coimbra, no ano de 1943, em edição preparada pelo historiador Eduardo Brazão.

<sup>6</sup> *Quelques notes sur l'histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in «Archivos do Centro Cultural Português», vol. IV, Paris, 1972.

<sup>7</sup> A propósito de Apostolo Zeno recolham-se as particularizações recordadas por Giuseppe Carlo Rossi: *Un «adattamento al gusto portoghese» dell'«Alessandro in Sidone» di Apostolo Zeno*, in «Annali, Sezione Romanza», XIX, 2, 1977. Outras indicações em: José da Costa Miranda, *Note sulla fortuna di Apostolo Zeno in Portogallo (secolo XVIII)*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», 9/10, Roma, 1978.

<sup>8</sup> Claude-Henri Frèches, *Le théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal d'après la «Gazeta de Lisboa», de 1715 à 1739*, in «Bulletin des Etudes Portugaises», XXVI, 1965.

<sup>9</sup> Maria Fernanda Cidrais, *Algumas considerações a propósito de uma colecção de libretos do século XVIII*, in «Bracara Augusta», XXVIII, 1974.

Tais libretos foram, de um modo geral, e naquilo que se possa referir às primitivas versões em língua italiana e impressas em Itália, cautelosos e fieis observadores dos poemas originais: as adulterações que se verificariam na utilização dos poemas de Metastasio, de Zeno ou de outros libretistas italianos ocorrem em épocas seguintes. Haveria, assim, um respeito pelos textos originais que permitiria ao público saborear, com pureza, o inteiro conteúdo dos poemas: sinal, acaso, não menos identificador desta primeira grande época da ópera italiana em Portugal (ou em Lisboa?).

Tais libretos imprimir-se-iam, com regularidade, em tipografias lisboetas: mas alguns identificados com Metastasio apareceriam como se estampados em Bolonha e posteriormente distribuídos em Lisboa. Possivelmente, haverá que ser-se cauteloso a tal respeito. É circunstância a olhar-se com justificáveis dúvidas<sup>10</sup>: provável habilidade empresarial de Paghetti, como nobilitação dos seus espectáculos.

O singular predomínio, entre os libretos, então impressos e divulgados (nessa primeira fase da já grande presença da ópera italiana em Portugal), dos textos bilingues, só seria superada umas duas décadas mais tarde, pela existência, então, de um número muito considerável de libretos agora impressos e difundidos unicamente em língua italiana: modalidade que, curiosamente, se irá acentuar de forma bem significativa numa seguinte década de 70. O que poderia não querer significar uma mais ampla e recolhida penetração da língua italiana em meios cultos portugueses, mas uma plena nobilitação da actividade operística, ou do teatro lírico, alçados a uma expressão em tudo original e eminentemente aristocrática.

E, de facto, nessa próxima década de 70 do século XVIII lusitano, o espectáculo lírico de raiz italiana alcançaria, nos palcos portugueses, um brilhantismo até aí não igualado: brilhantismo algumas vezes interrompido, por inesperadas doenças e consequentes lutos de pessoas reais, pelos efeitos e pela memória da catástrofe

<sup>10</sup> José da Costa Miranda, *Novos apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastasio em Portugal, no século XVIII*, in «Estudos Italianos em Portugal», 38-39, 1975-76. Impõe-se que aqui recorde quanto cabe, em primazia, no tratamento de um tema como o do teatro de Metastasio em Portugal a: Giuseppe Carlo Rossi, sobretudo em: *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo*, in «Annali, Sezione Romanza», X, 1, 1968.



lisboeta de Novembro de 1755, pela inevitável paralisação, durante largos anos, de tantas actividades culturais.

Brilhantismo algumas vezes ofuscado, por alguns pareceres contrários à aventura estética do espectáculo operístico, expressos por literatos ou teorizadores da literatura; por moralistas; por adversários da ópera: como o já fora, na sua inevitável *Arte Poetica*, o Pe. Francisco José Freire; como o seria em certos diálogos, sem dúvida saborosos, do seu *Teatro Novo*, o sarcástico Correia Garção.

Mas nada era suficiente a quebrar o ímpeto de aceitação e de penetração da ópera italiana no Portugal do século XVIII, desde os anos de 30 aos conturbados mas não menos fieis anos de 70: exemplares, todos, na sua grande devoção ao grande e avassalador espectáculo lírico, que transformava a Europa numa vasta « colonie italienne » no adequado dizer de Paul Hazard <sup>11</sup>.

E tal como pela Europa fora, na ânsia de uma integral absorção do espectáculo lírico, Lisboa (sempre o burgo lusitano mais na vanguarda do que se refere à setecentista difusão da ópera italiana) lança-se na criação dos locais ideais para a presença do belo canto. E da sala, por certo modesta, da Academia da Trindade (mas onde já se faziam prodígios de maquinaria que espantavam os assistentes), chegará ao colossal Teatro da Opera do Tejo, prodígio da arquitectura italiana, e que o terremoto de 55 pulveriza em breves instantes. Mas pelo caminho vão erguer-se outros teatros, ajustados ao espectáculo operístico, ou buscando locais de residência ou de vilegiatura das pessoas reais e da gente nobre, especialmente. Tais são os dois celebrados teatros da Ajuda e de Salvaterra, este, já nos arredores de Lisboa, em ponto habitual de repouso da corte, com a garantia de a ópera ser companheira constante, com o seu adequado abrigo.

Da história e da localização do tantas vezes mencionado e aproveitado Teatro da Ajuda se acham oportunas notícias no *Portugal Antigo e Moderno*, de Pinho Leal, ou no voluminho que José Dias Santos entendeu consagrar a *Belém e arredores*.

Da história, localização e inglório fim do pequeno mas faustoso Teatro de Salvaterra se acham largos informes no já citado Gustavo de Matos Sequeira, na sua colectânea de estudos intitulada de *Teatro de Outros Tempos*.

<sup>11</sup> *La crise de la conscience européenne*, vol. II, Paris, 1968.

E resulta que os aniversários das pessoas reais, as festas da Primavera, ou as festas do Outono, seriam as grandes alturas escolhidas para as representações no Teatro da Ajuda. Como o Carnaval seria a grande época para as funções que tinham lugar e espaço no Teatro de Salvaterra: informes que, com pronta facilidade e largo proveito, se recolhem dos libretos que se constituem nos fundos ainda hoje abundantes de algumas colecções particulares ou de bibliotecas públicas, com destaque para essa magnífica reunião de libretos incorporada à já riquíssima Colecção de Miscelâneas existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra <sup>12</sup>.

Com base nesses libretos, que as diversas colecções nos oferecem, é possível concluir a que libretistas italianos e a que compositores italianos com mais frequência se recorreu no Portugal setecentista para se erguerem os espectáculos operísticos.

Mas os libretos poderão ainda elucidar-nos sobre alguns outros e não menos importantes pormenores. E, por exemplo, ajudam-nos a concluir que, ao longo de todo esse século XVIII, os espectáculos de ópera séria e de ópera « buffa » como que se alternam, equilibrando-se os libretos em número e em tempos. Salvo, talvez, para a primeira fase de arrancada do espectáculo: a fase familiar dos Paghetti.

Dessa primeira, e, afinal, não pouco ousada fase, Metastasio será o libretista preferido. E os libretos que guardam ainda hoje os poemas que dele foram ouvidos referem que os compositores escolhidos para os musicarem foram personalidades destacadas no meio musical europeu do tempo: Schiassi, Caldara, Leo, Sala, Capua.

Parece que não haverá vestígios das partituras então ouvidas. Mas é de crer, pelos relatos que possuímos, que tivessem alcançado também um grande quinhão no deslumbramento causado pela ópera, contribuindo para a adesão ao « buon sentire » e à apologia da ópera como incomparável síntese de artes.

Os tempos seguintes darão conta de que Metastasio continuará a ser um dos libretistas escolhidos, mas que Gaetano Martinelli poeta da corte do monarca português D. José I, ainda se poeta de limitada inspiração, lhe disputa alguma primazia.

<sup>12</sup> Do seu *Catálogo*, já publicado, veja-se o vol. VII, unicamente dedicado à literatura dramática. Impresso em 1974, foi prefaciado por Aníbal Pinto de Castro.

A ambos se junta um núcleo abundante de libretistas italianos que amplamente dominam o espectáculo operístico no Portugal setecentista. E contaríamos, entre esses, com Giovanni Bertati e Carlo Goldoni: o veneziano a maior parte das vezes identificado com o seu nome arcádico de Polisseno Fegejo. Contaríamos, de igual modo, com Mattia Verazzi, Antonio Palomba, Marianno Bergonzoni Martelli e Giuseppe Petrosellini: os dois últimos apenas recordados segundos os seus pseudónimos de Mirtillo Felsineo e Ensildo Prosindo.

Dos compositores italianos que foram ouvidos na segunda metade do século a lista é bastante longa. Destacam-se, numa ordem que daria como descendente, respeito a uma proliferação das suas composições e aos elementos que nos seriam oferecidos pelo colossal conjunto de partituras manuscritas depositadas na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa<sup>13</sup>: Jommelli, Piccini, Bertoni, Boroni, Salieri, Traetta, Marescalchi, Lampugnani. E, porém, a par de Jommelli e pela altíssima importância que assume na corte portuguesa e na direcção dos espectáculos de ópera, haverá que situar David Perez.

Mas esta lista sairá particularmente enriquecida se se atender aos nomes dos compositores italianos que dominariam, de um modo que se me afiguraria todo especial, as décadas de 80 e 90, de esse século XVIII lusitano, porque, então, os nomes mais em evidencia seriam já os de Guglielmi, Cimarosa e Paisiello.

Mas, igualmente, a partir da década de 60 os compositores italianos passariam a defrontar-se, no meio operístico lusitano, com alguns quantos compositores portugueses, que, em serena paridade, avançariam para lugares cimeiros: inspirando-se, eles também, nos libretistas italianos. E, desde logo, se isolam João Cordeiro da Silva e João de Sousa Carvalho, aos quais convirá acrescentar Jerónimo Francisco de Lima; sendo que os dois primeiros irão reaparecer nos libretos que se vão imprimir nas seguintes décadas de 70 e de 80, para as mais limitadas representações que terão agora lugar nas salas do Palácio de Queluz.

E será a ocasião de avolumar o grupo desses compositores portugueses, somando-lhes os nomes de António Leal Moreira, António

<sup>13</sup> Foi publicado, em 9 volumes, entre 1958 e 1968, o respectivo *Catálogo de Música Manuscrita*, sob a direcção de Mariana Amélia Machado Santos.

da Silva e Luciano Xavier dos Santos, curiosamente, para várias das representações que ocorrem em dias de aniversários de pessoas da família real.

Os poemas, respeitados ou, ao tempo já algo ou já bastante modificados, sobre os quais os compositores lusitanos elaboram as suas partituras novamente seriam, de preferência, os de Pietro Metastasio ou de Gaetano Martinelli. Dir-se-ia que Luciano Xavier dos Santos optava, deliberadamente, por Metastasio, enquanto Sousa Carvalho se inclinaria para Martinelli. E seus parceiros seriam António da Silva e António Leal Moreira. Mas João de Sousa Carvalho como que assumiria uma situação neutral: tanto procurava Metastasio, quanto procurava Martinelli.

A maior ou menor fidelidade aos originais textos poéticos não é aspecto que se haja de encarar apenas aludindo-se aos setecentistas compositores lusitanos e à sua inspiração em poetas italianos. Todo esse século XVIII português é, no campo do espectáculo operístico, um conjunto de renovadas surpresas no que respeita à fidelidade ou à infidelidade com que olhava e trabalhava a partir do poema original. E nem sempre os maestros-compositores, ou os maestros-directores, seriam os responsáveis por tantas e surpreendentes alterações praticadas sobre os poemas. Condições intrínsecas ao próprio mundo do espectáculo operístico, condições determinadas pelo grande mundo aristocrático para quem a ópera era muito especialmente preparada, situações derivadas de um não menos importante mundo burguês para a quem a ópera seria preparada já em épocas finais do século XVIII, determinariam a variedade inesgotável de intervenções que se verificaram sobre os libretos originais. E que os textos que ainda hoje podemos consultar nos revelam sem qualquer limitação: da simples supressão, quase episódica, de algumas palavras ou de algumas frases, à supressão de personagens ou de cenas, à redução das árias, à total eliminação de árias ou à sua total ou parcial substituição, até, por outras de débil conteúdo, escasso valor literário ou adulteradoras da lógica caracterização dos personagens: de tudo se colhe nos libretos impressos no Portugal setecentista.

Exemplos frisantes de alterações produzidas sobre os originais libretos italianos se encontram, nomeadamente, nos relacionados com Goldoni e que ao público português foram oferecidos ou como libretos anónimos, ou como libretos identificados com Polisseno



Fegejo<sup>14</sup>, para espectáculos de « dramas jocosos » que tiveram lugar, não apenas e já, nos folguedos de carnaval no festivo Teatro de Salvaterra, mas já no primitivo teatro, este lisboeta, e misto de assistência, do Bairro Alto, ou no mais burguês e circunspeto Teatro da Rua dos Condes, sempre em Lisboa, com partituras de italianos quais Lampugnani, Piccini, Fischietti, do lusitano Cordeiro da Silva, e de outros italianos como Bonarelli, Scolari ou Baldassare Galuppi, o celebrado Buranello.

As alterações aos poemas originais não andam patentes somente nos libretos impressos. Acham-se frescas e indesmentíveis logo nas numerosíssimas partituras manuscritas que tão singularmente enriquecem o espólio da Biblioteca da Ajuda; e que denotam, em si, na quantidade e na cadência da sua cópia, a singular ânsia com que o Portugal setentista desejava estar a par das novidades italianas no mundo do espectáculo operístico.

Olhando-se às datas inscritas nas partituras manuscritas guardadas na Biblioteca da Ajuda será acessível verificar que afluíram, predominantemente, nas décadas de 50, 60 e 70 do século XVIII; como será fácil verificar que Nápoles e Veneza se constituíram nos centros musicais fornecedores, por excelência, de tais partituras; a grande distância se situando já, nas remessas efectuadas, outros centros como Turim e Roma, Milão ou Bolonha.

A predominância de Nápoles e de Veneza alcançará, seguramente, neste inventário, um qualquer significado que não ousa enunciar; e que deixo aberto aos especialistas.

José da Costa Miranda

<sup>14</sup> José da Costa Miranda, *O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII). Libretos de dramas para música e partituras manuscritas*, in « Estudos Italianos em Portugal », 37, 1974. Para as modificações, com muita abundância, verificadas nos textos goldonianos utilizados em Portugal no teatro declamado, é indispensável a consulta dos seguintes estudos de Giuseppe Carlo Rossi, *Il Goldoni nel Portogallo del Settecento (Documenti inediti)* e *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Goldoni) in Portogallo*, respectivamente em: « Annali, Sezione Romanza », X, 2, 1967, e « Studi Goldoniani », 2, 1970.

## DIDATTISMO E POETICITÀ NELLE « COPLAS PARA EL SEÑOR DIEGO ARIAS DE ÁVILA » DI GÓMEZ MANRIQUE

La lettura di quest'opera di Gómez Manrique (1412-1490?) ci riporta infallibilmente alle *Coplas por la muerte de su padre* del nipote Jorge Manrique, sia per alcune immagini, sia per alcuni concetti dominanti. Siamo dentro un complesso di idee che in se stesse non costituiscono originalità né per l'uno né per l'altro poeta, in quanto comuni a tutta la letteratura del secolo. Le *Coplas* di Gómez, indirizzate a un eminente personaggio, che è « contador mayor del rey nuestro señor e del su consejo » (con questa apposizione si completa il titolo dell'opera)<sup>1</sup>, rivelano nello scrittore, oltre che l'uomo esperto di affari politici, anche una connaturata vocazione didattica, sostenuta dalla cultura, di cui nell'insieme della sua opera si rivelano le fonti classiche e quelle scritturali. I consigli che egli dà all'amico, « en amor hermano », ma a cui ricorda anche la sorte comune, « nascido para morir », sono un intreccio armonico di ideali etico-religiosi e di richiami ai civili doveri del buon reggitore, riguardoso sia verso i ricchi e potenti che verso i poveri.

Le risposte ai loro reclami presuppongono, innanzi tutto, l'uso corretto, che è come dire moderato, del potere, e il senso infallibile della giustizia e della equanimità. Le cariche vanno considerate come uffici transitori (« en el tiempo que prestado / aqueste poder touieres »), di cui al loro scadere si dovrà rendere conto. È quello che succede, ad esempio, allo « alcalde cadañero ». Solo con questa valu-

<sup>1</sup> Citazioni o richiami al testo s'intendono desunti dal *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc. Tomo V (2 voll.). II, Madrid 1915. I due tomi del « Cancionero » costituiscono il vol. 22 della « Nueva Biblioteca de Autores Españoles ». Le *Coplas para Diego Arias de Avila* di Gómez Manrique, assommanti a 46, non sono state numerate dal Foulché-Delbosch. Per comodità di riferimento le richiamiamo con un numero. Nelle citazioni è rispettata la grafia, che omette gli accenti.

tazione della transitorietà della carica l'interesse vero dell'amministratore coincide con quello degli amministrati. Premessi questi rilievi appare evidente l'intento strettamente pratico delle *Coplas* di Gómez, che, rispetto a quelle di Jorge Manrique, sembra farne un poeta terra terra. Ma vedremo che i versi indirizzati a Diego Arias, pur con la sostanziale distanza poetica da quelli che celebrano don Rodrigo Manrique, l'eroe che meritò l'appellativo di «segundo Cid», sono percorsi da un afflato che in diversi tratti li solleva ad una pensosa contemplazione degli eventi umani, che determina l'affiorare di immagini e accenti poetici.

Oltre alla visione, che accomuna i due poeti, della variabilità della fortuna, i loro componimenti ci avvivano l'eco di una vicenda che ebbe enorme risonanza per largo spazio di tempo: la fine sul patibolo del grande favorito del re Juan II, Álvaro de Luna; vicenda che, se altre mai in quell'epoca, attestò del misterioso e fatale potere che governa il mondo. In entrambi i poeti troviamo l'immagine della ruota, contemplata in Gómez prima con il sentimento del suo vorticoso girare, in un appello alla meditazione rivolto a tutti gli uomini («O, pues, tu ombre mortal, / mira, mira, / la rueda quan presto gira / mundanal!»); poi con riferimento alla personale «caída» del «pujante Condestable», ossia esemplarizzata ai fini dell'ammaestramento pratico dell'amico, talché il concetto, perdendo il suo tono di legge universale, si traduce nella 16 e 17 in alcunché di episodico: «que los que por yntereses / te sesiguian, / en pronto te dexarian / si cayeses. / Bien assi como dexaron / al pujante Condestable; / en le siendo variable / esta fortuna mudable, / muchos le desampararon; / pues fazer debes con mando / tales obras, / que no temas las çoçobras / no mandando». Manca in Gómez quello che è proprio di Jorge Manrique<sup>2</sup>, l'innesto dell'idea di fortuna con il sentimento tragico della morte, «la çelada en que caemos» con «bienes», «deleites», «plazeres y dulzores / de esta vida trabajada». Ne nasce il concitato e variegato diorama rappresentato dalle «coplas» che vanno dalla XVI alla XXIV, con le molte interrogazioni ed esclamazioni incalzanti, con le espressioni al superlativo, se non

<sup>2</sup> Le citazioni della *Coplas para la muerte de su padre* di Jorge Manrique si riferiscono a Jorge Manrique, *Poesie*: scelta. Introduzione e traduzione di Mario Pinna, testo spagnolo a fronte, Vallecchi Editore, Firenze, 1962.

sempre nella mera forma grammaticale, nel concetto: «reyes poderosos», «cosa fuerte», «tanto galán», «tanta invinción». Nella XVI troviamo anche l'accumulazione che deve costituire spettacolo: «Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras / y cimeras»: anche la XVII è fitta di tutte le brillanti apparenze della vita cortigiana e cavalleresca. Del mondo pieno di fasto illusorio, che trascorre come in un corteo luminoso per le «coplas» di Jorge, in Gómez ci sono i presagi, ma ancora ignari delle loro possibilità poetiche: «febridos arneses», «techos polidos y dorados», «vestiduras netas y ricamente bordadas». Se mai in Gómez c'è l'intuizione di un altro motivo poetico, non sviluppato tuttavia fino in fondo: che tanta ambizione di lusso e di potere nasconde una realtà di «tristezas y cuidados», di «amargas tribulaciones», «congoxas estremadas», «pasiones secretas» e «ymensas agonias», un inferno in terra, a cui si contrappone il vagheggiato «reposito» come realtà del tutto negata a «chicos e grandes señores». L'ideale proposto a Diego Arias, come premio per le sue doti di savio amministratore, è «ser de todos amado». Tanto più forte rigore di ammonimento hanno le *Coplas* di Gómez in quanto egli scruta la propria epoca con duro pessimismo, come leggiamo nel suo *dezir* «que yntitulo la esclamacion e querella de la gobernacion»: «Por esta causa [las cosas mal regidas] reçelo / que mi pueblo con sus calles / avra de venir al suelo / por falta de gouernalles»<sup>3</sup>. Gómez sembra avere gli occhi più rivolti al mondo che all'eternità e per il mondo si adopera, come dimostra tutta la sua vita spesa nel fare politico e guerresco; ma non si fa illusioni, salvo che nel dar consigli all'amico è convinto di parlare ad un uomo eccezionalmente dotato («mas yo dubdo de tu seso / que mandase / que bien e mal se pesase / con un peso»).

Lo sfondo dell'eternità, «del vivir que es perdurable» contemplato da Jorge Manrique, pur non perduto di vista da Gómez, («en servir a Dios trabaja», dice in forma didatticamente rudimentale), non ha quell'apertura poetica che presenta nel nipote, perché in Gómez il concetto è dottrina religiosa, in Jorge sentimento e sgomento che diventano sorgente delle immagini più personali: «!O juicio divinal! / cuando mas ardía el fuego / echaste agua»; «Cuando tú vienes airada / todo lo pasas de claro / con tu flecha». Preoccupato

<sup>3</sup> *Cancionero castellano* cit. II, pag. 52.



più del mondo terreno che dell'aldilà, Gómez sposta il concetto di una potenza livellatrice, non nominata, essendo una legge immanente, sulla terra piena di pene. Non abbagliato dalle splendide apparenze, vede che qualcosa di equo presiede alla condizione umana, in quanto i potenti «so los riquisimos mantos / trabajos tienen e tantos / como los cultivadores». Può essere, questo, un tipico, vecchio quanto la storia degli uomini, ma non esterno al sentire di Gómez, per cui la vita (e qui a me sembra sprizzi una delle sue faville poetiche) è «esta mar alterada / por do todos navegamos». È un'utilizzazione diversa, dunque, dell'immagine del mare, ai fini della poesia: in Jorge abbiamo «la mar que es el morir», con prospettive d'infinito, in cui tutto va a perdersi; in Gómez «el mar tempestuoso / deste siglo trabajoso». Il forte ancoraggio alla terra nelle due ultime «coplas» cede al rifiuto di tutti i «bienes temporales», andando in cerca di una «morada» che non poggi «sobre tan feble cimientio», coincidente il finale con l'invocazione iniziale, ai fini stessi del poetare, come nelle *Coplas* di Jorge Manrique<sup>4</sup>: «Ynfinido sabidor, de mi, rudo trovador, / torna sutil e discreto; / que sin ti prosa nin rimo / es fundada». Mancando nel poeta medievale la coscienza del poetare autonomo, Gómez esprime l'aspirazione a un'arte eccellente al servizio della verità e invoca «De los mas el mas perfeto», in cui anche la perfezione della parola, sottratta a un «rudo trobar», si riconosce.

L'espressione di Gómez, da collocare sullo sfondo storico rappresentato, soprattutto, dal *Rimado de palacio* del cancelliere Pero López de Ayala, da *El laberinto de Fortuna* di Juan de Mena, dalle opere di più vibrato accento storico-morale del Marqués de Santillana e di Fernán Pérez de Guzmán, riflette una visione drammatica della vita, nella quale s'inquadrano le sorti individuali e quelle collettive dei popoli. A proposito di questi il poeta non si riferisce solo agli antichi, che danno luogo a puri elenchi, ma, anticipando il «vengamos a lo de ayer» della XV «copla» di Jorge Manrique, contempla alcuni eventi, vicini nel tempo, della nazione spagnola, che danno

<sup>4</sup> «Dexo las invocaciones / de los famosos poetas / y oradores, / ... Aquél sólo me encomiendo, / aquél sólo invoco yo, / de verdad, / que en este mundo viviendo, / el mundo no conoció / su deidad».

luogo a immagini vive e concrete, a cui sono estranee le mere rassegne, eredità di una vasta letteratura informata al «contemptus mundi». Gómez finalmente distoglie lo sguardo dai topici impliciti in ogni intenzione esemplarizzante e invita l'amico a considerare gli avvenimenti disastrosi del loro paese, «nuestras rigiones», con una partecipazione sofferta che si trasferirà, come stato d'animo affine, nelle *Coplas* del nipote. Dal sentimento della drammaticità della vita, come dicevamo, il lessico di Gómez trae le proprie motivazioni. Oltre all'immagine estensiva della «mar alterada» troviamo in lui le «persecuciones / que firieron a montones / en la su fermosa cerca». Ancora ne sono visibili le tracce: «en la qual aun fallaras / grandes mellas»: data l'immagine della «cerca» le «mellas» sono le breccie aperte sulle mura. A testimone dei rischi sempre incombenti sulla vita è chiamato lo stesso Diego Arias, l'amico che a tanta esperienza può fare appello: «Que tu mesmo viste muchos...». All'evocazione delle spettacolari cadute di personaggi potenti consegue la conclusione in una similitudine non di accatto: «el ventoso poderio / temporal / es un muy feble metal / de vedrio». Talvolta l'insegnamento acquista il carattere del *refrán* ed è espresso nella maniera propria del proverbio materiato di precisione visuale: «Que los bienes de fortuna / no son durables de fecho: / los amigos de provecho / fallecen enel estrecho / como argua de laguna». L'amore radicato per il proverbio si rivela nella totalità del *dezir* «que yntitulo la esclamacion e querella dela gobernacion», alla cui lettura rimandiamo perché si abbia la conferma della forte presa che ha sulla realtà la espressione di Gómez, che attinge anche da quella spicciola e quotidiana.

Molto spesso i singoli vocaboli, nella loro pregnanza, richiamano la drammaticità sopra accennata; la vita vissuta è soppesata nelle sue dure verità: il panorama del difficile esistere è fatto di «çoçobras», come attesta la 17, che trae l'insegnamento dalla vicenda del «Condestable»; la stessa osservazione va fatta per la 19: «fallaras ser partido / peligroso / aun al mucho poderoso / ser temido». L'immagine della vita assimilata al mare nella 20 esprime il concetto del gran numero di nemici che può farsi chi detiene un grande potere: «El barco que muchos reman / a muchos ha de traer; / assi bien ha de temer / el que con su gran poder / faze que muchos le teman». I primi due versi, qui come altrove, specialmente nel *dezir* sopra citato, in un'epoca in cui il frutto dell'esperienza — e bisognerebbe

risalire fino all'Archipreste de Hita, al rabbino Dom Sem Tob de Carrión, a Juan Manuel — si esprime in un'assaporata abbondanza di proverbi, ne richiamano le modalità essenziali: concisione e concretezza. Se ne arricchisce la lingua nel suo rifuggire dall'astratto. Le « coplas » 21 e 22 evocano l'ambiente in cui coloro che sono stati eletti per amministrare la giustizia concedono le loro udienze e sintetizzano il meglio ed il peggio che in queste sale si può verificare. Oltre ad una forte inclinazione verso la giustizia non è estranea all'autore una personale sensibilità cristiana, che si esprime nel rapido accenno ai poveri diseredati, a « sus clamores »; i « tristes labradores » sono gravati di obblighi imposti dalla prepotenza feudale, oltre ai normali « tributos e pechos ». Pare di risentire le accese parole del Cancelliere de Ayala: la reminiscenza che lega Gómez Manrique al *Rimado de Palacio* è evidente, dato il ricorrere di alcune parole: « E castiga los cohechos / que fazen arrendadores / a los tristes labradores, / que sabras que son mayores / que sus tributos y pechos » (Gómez, 24); « Acorrenos, Sennor, non podemos durar / los pechos e tributos que nos fassen pagar »; « Ayuntanse priuados con los procuradores / de çibdades e villas e fassen repartidores / sobre los ynocentes cuytados pecadores: / luego que han acordado llaman arrendadores » (Ayala, 241, 243)<sup>5</sup>. Pur sotto le forme metriche diverse (nei tempi di Gómez la « cuaderna via » aveva già ceduto a nuovi ritmi) si riconosce una stretta parentela e un legame con la tradizione di una letteratura didattico-satirica che s'incentrava nelle accuse al « palacio » a cui era estranea ogni giustizia e ogni discrezione.

Dal sentimento della « vida trabajosa », che nel suo farsi espressione è la vera sorgente poetica di Gómez, derivano queste altre forme di robusto accento: « quando te partiras / del mundo, no llevaras / sino sola la mortaja »; « el mundo con que tienes / y tiene guerra contigo »; los varones militantes / ... so los febridos arneses / mas agros tienen enveses / que los pobres mendigantes ». La serie di consigli s'innalza a grave monito in cui l'amico stimato e degno di ogni fiducia nel suo corretto operare, non sfugge al rischio d'esser tentato a confidare troppo nel potere, a cui possono essere riservati molti amari giorni: « Que fartos te vienen dias / de congoxas

<sup>5</sup> Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, in *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, tomo LVII della « Biblioteca de Autores españoles ».

tan sobradas, / que las tus ricas moradas / por las choças o ramadas / de los pobres trocarias ». La « copla » 10 innalzava la contemplazione al dispiegarsi di un paesaggio di rovine, rivelando in Gómez la disposizione poetica alle sintesi rapide e balenanti: ecco il miserabile compendio della storia dei più famosi popoli dei tempi antichi: « Cuyas murallas y templos / son en grandes valladares / transformados, / e sus triunfos tornados / en solares ».

La vocazione paremiologica di Gómez Manrique, tutt'uno con quella etico-dadattica, determina la struttura di molte fra le 47 « coplas » che rivelano l'ottosillabo ormai connaturato al pensiero; un bell'esempio ne è la « copla » 15: « los amigos de provecho / fallecen enel estrecho / como agua de laguna ». Tutta la 38 dimostra come, a volte, il carattere di apoftegma si comunichi a tutta una strofa in cui si dichiara una legge della travagliosa vita dei grandi, legge che si estende a tutta la condizione umana e il cui senso derivava al poeta dalla situazione di un'epoca per illustrare la quale ci possono soccorrere le parole di Fernán Pérez de Guzmán, che nella *semblanza* relativa ad Álvaro de Luna, dopo l'immagine del « tiempo desordenado y turbado » e del « rio buelto », così incalza, come chi, a ridosso degli avvenimenti, ben ne ha compreso lo spirito di « cobdiçia de alcançar e ganar » e di « rencor y vengança »: « E de aqui cuantos daños, insultos, mouimientos, prisiones, destierros, confiscaciones de bienes, muertes e general destruyçion de la tierra, usurpaciones de dignidades, turbaçion de paz, injusticias, robos, guerras de mo.os, se siguieron e vinieron ... »<sup>6</sup>.

Tale appare, attraverso tutti gli storici e cronisti, la lunga età di Juan II di Castilla (1419-1454), a cui pur tanto deve lo svolgimento delle lettere. Nella risposta in prosa all'amico Diego Arias, che precede le *Coplas* — questi gli chiedeva che facesse « otras trobas » —, Gómez mostra di sapere vedere le difficoltà e i pericoli di quei tempi: egli si dichiara, « como dize Salustio enel su prologo del Cateleuario, libre de esperença e de miedo », premettendo che a questa sua condizione interiore è dovuta la spregiudicatezza per cui le sue « escrituras o fablas algo mas agras o menos dulçes paresceran que la calidad del tiempo requiere »<sup>7</sup>. La prova suprema di quanti affanni

<sup>6</sup> Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. Edición y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, « Clásicos Castellanos », 1954.

<sup>7</sup> *Cancionero Castellano del siglo XV*, II, cit., pag. 85.



comportino il potere e lo splendore dei grandi ci è offerta dalla conclusione che fa séguito, nell'intento dimostrativo, alla « coplas » 32-35, nella quale il pensiero accenna a drammatizzarsi come in una rapida scena, in cui viene rivolto il discorso a quel simbolo di sovranità che è la corona, « joya de gran valia ». Chi ben ne comprendesse il peso e le insidie che essa cela non si darebbe neanche la briga di raccattarla se la trovasse per terra, bene impensato e grande tentazione offertigli dalla fortuna:

por lo qual con la corona  
altamente  
el que dixo lo siguiete  
se razona:  
O joya de gran valia,  
quien te bien considerasse  
e tus trabajos pensasse,  
avnque en tierra te fallasse,  
nunca te levantaria!

I versi hanno quell'accento pensoso e disingannato che ne fa, assieme alla « copla » 42, un vertice di espressione poetica in un componimento in cui l'intenzione didattica non è così ingombrante da non lasciarci l'impressione di un poetare al margine o nel seno stesso dell'ammaestramento. È la ragione, questa, per cui, il tipo di « copla » di Gómez, dalla struttura troppo compatta, rispetto a quella più snodata e trasvolante di Jorge Manrique, si incide spesso nella nostra memoria con l'accento delle verità poeticamente espresse e come eco malinconica e solenne di esperienze storiche remote

Mario Pinna

## THE AMOROUS THEME IN THE POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

— *É um amor*

perfeito? perfeito da china? perfeito do mato? perfeito azul? perfeito bravo? próprio? materno? filial? incestuoso? livre? platônico? socrático? de vaqueiro? de carnaval? de cigano? de perdição? de hortelão? de negro? de deus? do próximo? sem olho? à patria? bruxo? que não ousa dizer o nome?

« A Eterna Imprecisã de Linguagem »

[*Caminhos de João Brandão*]

The most searching of Carlos Drummond de Andrade's meditations on love are to be found in a central collection of verse, *Claro Enigma*, published in 1951, and the crux of the poet's *Ars Amoris* is to be found in "Amar", the opening poem of his *Notícias Amoras*.

Que pode uma criatura senão,  
entre criaturas, amar?  
amar e esquecer,  
amar e malamar,  
amar, desamar, amar?  
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,  
sozinho, em rotação universal, senão  
rodar também, e amar?  
amar o que o mar traz à praia,  
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,  
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

The restless quality in the rhythm and the relentless interrogations convey the poet's anxiety in the face of an unresolved dilemma. The poem raises questions to which there are no immediate or easy

answers. For love, the cipher and essence of our humanity, is the one sphere of activity capable of exposing our limitations as transitory beings with immortal souls. Love finds us in constant oscillation between all that is best and worst in our natures. The poet plays with the word *love* itself as if trying to whittle away the vague excrescences, as if some new variant or ingenious combination of sound might suddenly reveal unsuspected clarification. The neologisms *malamar* and *desamar* emphasise the misunderstandings and deceptions with which mankind destroys love's ideals even to the point of reducing the exercise to one of mutual aggression.

Yet love endures as the only effective palliative at the disposal of man in his battle against unhappiness and solitude.

Amar solenemente as palmas do deserto,  
o que é entrega ou adoração expectante,  
e amar o inóspito, o áspero,  
um vaso sem flor, um chão de ferro,  
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,  
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,  
doação ilimitada a uma completa ingratidão,  
e na concha vazia do amor a procura medrosa,  
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa  
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Love as conceived by Drummond extends itself to everyone and everything around us, frequently ill-directed "distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas" and hovering uneasily between "entrega" and "adoração expectante". The relationship between the lover and the person or object loved opens up new uncertainties as the widening gulf between our aspirations and what we actually achieve in each new quest for love reveals something imperfect and incomplete in our nature. The pursuit of love tortures man like some unassuaged thirst: "na concha vazia do amor a procura medrosa, paciente, de mais e mais amor". There is much that seems futile, impossible and even absurd in this tense game where man is put to the test and his motives questioned as he confuses base lust with elevated passion, good faith with self-interest, and a caring relationship with tyrannical possession.

The poems of *Claro Enigma* offer Drummond's most lucid commentary on love as it manifests itself in human affairs. Man's emotional responses are scrutinized by the perceptive, intransigent eye of a poet who in middle age has attained a degree of objectivity and composure. The poems in this collection provide a vital key to Drummond's basic attitude to the human condition, his inimitable combination of caution and compassion as he unravels the paradoxical nature of this delicate terrain. Love is seen to be as vital as the air we breathe, a principle of sustained absolutes yet ever varied and surprising in its range of moods and manifestations — a principle that extends from sensuous euphoria to humiliating impotence.

From the outset, Drummond has recognised how even the most crude sexual encounter between two human beings reveals more forcefully than any other human activity the duality in man's nature between spirit and flesh and the chasm between a desire for spiritual uplift and degradation. This particular conflict has exercised the minds of poets in every age but Drummond eschews any romantic solutions by adopting an attitude of factual acceptance and by studying the possibility of coming to terms with the inherent paradoxes without recourse to divinities or metaphysics.

To come to terms with emotional experience without expecting or demanding too much from other human beings goes quite some way towards accepting existence as it is rather than as we would prefer it. This philosophy in turn presupposes conditions of spiritual resilience and a capacity for self-sacrifice. For if love is the pivotal force at the heart of all that is worthwhile about human activity, it is also the delicate territory where we might easily mistake the sordid for the sublime and suffer moral defeat where we hope to triumph.

A mood of introspection dominates throughout the verses of *Claro Enigma* — the poet's personal insights are constantly measured against universal concepts governing existence. The mature love to which the poet refers in his "Campo de Flores" reveals a new awareness and confidence when confronted by the contradictions of love. No longer impetuous or *desgovernado*, the poet himself now loves with "grave paciência", prepared for the emotional turmoil and capable of converting "o sagrado terror" into *jubilação*.

Drummond's exploration of the love theme from the *poesia piada* of the twenties to the more thoughtful poems of his middle



period onwards effectively charts the various stages in the poet's development. The emotional register changes key as the poet himself progresses from adolescent curiosity to the more restrained mood of "amor crepuscular". In time, he discovers a different form of loving with its own satisfactions and rewards; a love which is more expansive and at the same time more sensitive to nuances —

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso

.....

Seu grão de angústia amor já me oferece  
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia  
os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura  
e o mistério que além faz os seres preciosos  
à visão extasiada.

Here the poet has passed beyond love's external gestures to its mysteries and inner essence. The sentiments of these lines are altogether remote from the jest and banter of the mock-sentimental lyrics in *Alguma Poesia*. The central core of love has gradually become the focal point of the poet's meditation. Youthful histrionics have been replaced by an admirable combination of experience and composure. The panache and provocative utterances of "O Amor bate na Aorta" (*Brejo das Almas*) is succeeded by the spiritual crisis of *Sentimento do Mundo* before attaining that tranquillity of spirit which comes with age. The mature Drummond counsels his readers "Há que amar e calar". With the passage of time, the poet himself has found a new strength in the vinho/sangue of innumerable loves, and he has finally learned to live with his own emotional conflicts. Armed with greater self-knowledge, he expresses a new confidence about human relationships as frenzied desire yields to patient acceptance. The world which until yesterday had seemed to him to be "um vacuo atormentado, um sistema de erros" is now viewed with greater optimism. He is even prepared to question the cynicism which characterized so many of his early poems on the theme of love when he debates: "... talvez a ironia tenha dilacerado a melhor doação."

The mysterious rites of love as humans find themselves torn between pain and joy, consolation and bitterness, Christian ideals and hedonistic sensuality are evaluated with an impressive lucidity in 'Rapto' where the eagle's soaring flight becomes the radiant symbol of man's instinctive pursuit of "o cândido alimento". But

while the eagle charts its flight through "terrenas delícias combinadas", man flounders in stagnant waters of ambiguity — the reality of the love game is ever inferior to the dream, and a painful reminder of our limitations and utter fragility as human beings. In the closing lines of "Tarde de Maio" it is made clear that if love is man's most precious possession it is also wide open to misunderstanding and abuse:

Se morro de amor, todos o ignoram  
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.  
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos  
caçados; não está certo de ser amor, há tanto lavou  
a memória das impurezas de barro e folha em que  
repousava. E resta perdida no ar, por que melhor  
se conserve, uma particular tristeza, a imprimir  
seu selo nos nuvens.

The poet's search for a purer love and inner meaning is now firmly directed to nature and things inanimate rather than to humans. Mankind has consistently proved itself to be unworthy of love's gifts and insights "tornam amor humor e vago e brando / o que é de natureza corrosiva" (*Entre O Ser E As Coisas*) but who can entirely fault human beings for these shortcomings when even the very elements of the created world appear to register love's lessons without actually capturing their essence:

Here is another of those significant reversals wherein the poet stresses the eternal dichotomy between ignorance and knowledge, between truth and illusion. The taut rhythms of the verses match the rigour and concision of the poet's thought processes — the fruit of a lengthy and probing meditation.

E nem os elementos encantados  
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,  
uma fogueira a arder no dia findo.

The gravity of his conclusion is tempered here by Drummond's inimitable restraint as if apologising for the gloomy nature of his insights. Austerity and understatement come more naturally to Drummond than stridency or fierce indictment when defining the deepest traumas. One can readily identify with the poet's feelings of regret in "Canção Para Álbum de Moça" as yet another promising encounter comes to nothing and the vision of a young woman

recedes into the distance. Hopes of a meaningful relationship evaporate and potential intimacies are left unspoken: The poet's sense of frustration is overwhelming:

Bom dia: eu dizia à moça  
que de longe me sorria.  
Bom dia: mas da distância  
ela nem me respondia.  
Em vão a fala dos olhos  
e dos braços repetia  
bom-dia à moça que estava,  
de noite como de dia,  
bem longe de meu poder  
e de meu pobre bom-dia.

There is a telling accuracy in Drummond's unaffected account of the basic uncertainties which thwart so many promising encounters from the outset.

Despite the jest and apparent nonchalance which characterizes some of Drummond's early love lyrics such as 'Toada do Amor' with its jocular tone, the prurient sentiments of 'Esperteza', the unabashed sensuality of 'Iniciação Amorosa' and the wild statements of 'Quero Me Casar', there is already a note of caution lurking amidst the revelry which condemns the perversity of those who deliberately prostitute love:

Os que amem sem amor  
não terão o reino dos céus.

« Epigrama para Emilio Moura »

Moments of uncertainty can also be detected amidst the absurd lyrics of *Brejo das Almas*, deploring the frustrations of unrequited love, inviting readers to be "docemente pornográficos", confiding the unsatisfactory nature of "o amor no escuro:" or launching accusations at the wiles of women: 'Enquanto as mulheres cocoricam / os homens engolem veneno' — destructive temptresses ever ready to dance 'um samba bravo, violento' over the tombs of their unhappy victims.

Seeds of doubt are to be found amidst the zany, arbitrary rhythms, the self-conscious puns and word play, "Desiludido ainda me iludo", in the self parody of the poet who confides "faço este verso perverso / inútil, capenga e lubrico", and feels hopelessly out of step

in his desire "de praticar libidinagens, de ser infeliz e rezar", and it soon becomes clear that this frenetic adolescent phase is an essential preliminary to the more introspective moods ahead. As the poet reminds his readers: "Amor è bicho instruído" and its tentacles extend to every corner of Drummond's native Minas Gerais. Also inevitable are the "perdido caminho" and "perdida estrêla" en route to a clearer understanding of innocence and grace. Confronted with love's reversals, the poet adopts an attitude of stoicism: "não se enforque nem se disperse em mil análises proustianas, meu filho."

Caught up in the turmoil of adolescent emotions, in carnival revelry and an atmosphere of orgy and sexual licence, solitude is momentarily forgotten:

Deus me abandonou  
no meio do rio.  
Estou me afogando  
peixes sulfúreos  
ondas de éter  
curvas curvas curvas  
bandeiras de préstitos  
pneus silenciosos  
grandes abraços largos espaços  
eternamente.

Drummond prescribes a natural remedy for human malaise. But this Walpurgis night should also be seen as an essential preliminary stage to any process of spiritual growth. In carnal excess, man ironically rediscovers his own soul.

With the poems of *Sentimento do Mundo* (1935-1940), Drummond does not entirely abandon this idiosyncratic mock-serious attitude to affairs of the heart but the physical aspect of love is gradually supplanted by the wider and more urgent question of human solidarity as the threats of World War gather momentum. The need to communicate with other men, to identify with their fears and hopes, and to unite with their struggle for human dignity and freedom constitutes a universal crisis which affects the entire human race. "O amor ... a carne ... a vida ... os beijos ... o mundo ..." have suddenly lost all meaning. Love has been silenced by universal fear and the poet is no longer entitled to indulge his private inclinations:



provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços.

« Congresso Internacional do Medo »

The most insidious of all human emotions has momentarily paralysed mankind, eroding all feeling and mutual concern. Romantic effusions ring hollow in this era of wanton destruction, and the confidences of lovers are rudely interrupted in this "mundo enorme e parado". The poet expresses his regret that in the past his own private world engaged him to the point of ignoring his obligations to society as a whole:

Outrora escutei os najos,  
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.  
Nunca escutei voz de gente.  
Em verdade sou muito pobre.

« Mundo Grande »

— but even at this late hour his emotions can be channelled into a broader humanitarian concern, his heart surging between "o amor e o fogo", as the struggle continues on behalf of more acceptable values once the shadows of greed and tyranny have passed.

This wider concept of love in terms of communion and mutual support makes far greater demands on the poet than any private trauma. His disturbing awareness that there is "oitenta por cento de ferro nas almas" at once dispels any idea of a poet going through a superficial phase of social and political commitment. The anonymous countenance of mankind is like that of the frigid, unyielding princess in "Madrigal Lúgubre" and the poet is faced with the daunting task of melting her heart:

« Tão completo desprezo se transmudará em tanto amor »

No one is ever likely to question the sincerity of the poet's political and social preoccupations as expressed in *Sentimento do Mundo*, yet in my view these otherwise admirable poems do not present Drummond in his most natural vein. By temperament, Drummond excels in poems of intimacy and restraint. The mood to which he best responds is clearly stated in his "Ode No Cinquentenário do Poeta Brasileiro" where he defines human solidarity as a union achieved

in tranquillity of spirit rather than in a loud voice or frenzied gesture. This is the more subtle form of communion and participation inspired by his spiritual mentor Manuel Bandeira, a poet of an earlier generation whose 'violenta ternura' and 'gravidade simples' were quickly assimilated by Drummond:

Debruço-me em teus poemas  
e neles percebo as ilhas  
em que nem tu nem nos habitamos  
(ou jamais habitaremos)  
e nessas ilhas me banho  
num sol que não é dos trópicos,  
numa água que não é das fontes  
mas que ambos refletem a imagem  
de um mundo amoroso e patético.

.....  
É difícil de explicar  
esse sofrimento seco,  
sem qualquer lágrima de amor,  
sentimento de homens juntos,  
que se comunicam sem gesto  
e sem palavras se invadem,  
se aproximam, se compreendem  
e se calam sem orgulho.

Bandeira's 'mundo amoroso e patético' is fully captured by Drummond, not so much in his troubled descriptions of a world convulsed by war and self-interest as in the confidences of his *lições da infância*, in the domestic drama of "Caso do Vestido", and in the wry musings of *José* where "a graça, a eternidade, o amor caem, são plumas." ("Tristeza no Céu"). Bandeira's "pungente amor" touches Drummond, too, when he confides his fear that what the world carelessly calls love might turn out in the end to be nothing better than "meação ... pecúlio ... esmola".

True love, whatever its manifestations, exacts its own price. It is ever beckoning yet ever elusive, with all the appearances of a palliative but infinitely more ambivalent as one looks closer: "este querer consolar sem muita convicção... / mas o amor car (o, a) colega este não consola nunca de nuncaras" ("Amar-Amaro").

Time and experience have made the poet wiser and less vulnerable and in mature reflection he comes to the reassuring conclusion that even just to dream of love and gather its echoes is preferable to its complete extinction.

The unpredictable nature of love's inconsistencies persists throughout Drummond's most recent books of verse, namely *Menino Antigo*, *As Impurezas do Branco* and *Esquecer Para Lembrar*, but there is ample evidence of growing equanimity in calculating what can be salvaged: "o perdedor que ganha de seu medo" ("Inimigo"). The poet's humour, too, acquires a new terseness of expression, notably in "A Impossível Comunhão" where he protests:

Ai Deus, que duro  
usando o corpo  
salvar a alma.

The life-long battle between soul and senses cannot be avoided but life, with all its emotional upheavals, continues to be worthwhile "renascida em flor e formiga" if sustained by a sincere act of love:

E como se salva  
a uma só palavra  
desde o nascimento:  
amor, vidamor!

The same positive note prevails in *As Impurezas do Branco* where love is equated with: "o ganho não previsto". And if our destiny is to emulate Christ's sufferings and a *solitude* which Drummond has no hesitation in defining as 'incompáavel' as the love He showed for mankind, this is counter-balanced by man's inherited capacity for love even in the deepest *tristeza*.

Love is undoubtedly the word most frequently invoked by the poet throughout his numerous collections of verse and as a theme it assumes a new dimension in his most recent book *A Paixão Medida* (1980) where the greatest of all human experiences is examined further with extraordinary vigour and imagination. Drummond achieves the same telling combination of vision and reflection in this latest collection. He tackles familiar questions about the nature of man's emotional existence from new angles, and with fresh points of emphasis. A second birth brings unexpected insights into the absurd pattern of human responses to love:

Eis que um segundo nascimento  
não adivinhado, sem anúncio,  
resgata o sofrimento do primeiro,  
e o tempo se redoura.

Amor, este o seu nome.  
Amor, a descoberta  
de sentido no absurdo de existir.

« Nascido de Novo »

Love and its physical expression achieve "a negação de tempo e de tristeza" and love's "melodia interna" helps us to withstand the miseries and disappointments of all human relationships. Love and an emotional state akin to madness become indistinguishable in "Confronto", while in the much more earthy "A Festa do Mangue", uninhibited copulation brings a spontaneous form of understanding:

a rua  
é um país compreensivo  
em que se procura o amor  
sem escritura e padrinhos.

Every physical manifestation of love affirms our identity as individual human beings.

"Cada corpo é uma escrita diferente" ("Ante Um Nu De Bianco")

"... Todo ser humano é um estranho impar" ("Igual-Desigual")

— in love's vast arena despite the superficial impression of "amores, iguais iguais iguais". The flowers and plants in the poet's highly personal "Declaração de Amor" symbolize nature's manifestations of life and death and culminate in "Violeta ... Amor — mais que — perfeito. Minha urze. Meu cravo — pessoal — de defunto. Minha corola sem cor e nome no chão de minha morte." Each individual species in this garden presents a different form and perfume, its riches and variety providing the perfect image of the human spectrum of amorous experience. And poetry, not to be outdone, serves the same function in the book's title poem:

Trocaica te amei, com ternura dáctila  
e gesto espondeu.  
Teus iambos aos meus com força entrelacei.  
Em dia alemânico, o instinto rapálico  
rompeu leonino,  
a porta pentâmetra.  
Gemido trilingo entre breves murmúrios.



E que mais, e que mais, no crepuscule ecóico,  
senão a quebrada lembrança  
de latina, de grega, inumerável delícia?

« A Paixão Medida »

Each moment of emotional experience invokes its own harmony. A wide range of metrical forms has helped the poet to capture the stages of his emotional development from innocence to maturity:

Amor é o que se aprende no limite,  
depois de se arquivar toda ciência  
herdada, ouvida. Amor começa tarde.

Once released from the 'cofre maternal, sombrio e cálido' the child takes its place in the 'rotacção universal', surviving the seasons and becoming increasingly more aware that love is ever old and ever new, infinite in its moods and forms, sublime even when adulterated in the shabby brothels of the festive *Mangue*. For Drummond, the naked body locked in sexual embrace preserves intact the secrets of an individual soul reaching out for the highest form of union and self-expression: "proprietário de um segredo, um sentido — labirinto particular, alheio ao ser precário." The outward grace and inner light of these spontaneous rituals as extolled by Drummond find a similar response in the third stanza of Jorge de Sena's "Arte de Amar":

Que gestos há mais belos que os do sexo?  
Que corpo belo é menos belo em movimento?  
E que mover-se um corpo no de um outro o amplexo  
não é dos corpos o mais puro intento?

In man's constant pursuit of consolation and happiness, no matter his background or personal circumstances, love finally triumphs as the "alta riqueza" for love, in final analysis, is man's only effective weapon against inner solitude "mesmo quando multidão".

In conclusion, the numerous poems dealing with the theme of love do not merely trace out a complete cycle of emotional experience but also the evolution of Drummond's multiple techniques and styles. These extend from the jaunty rhythms and witty epigrams of *Alguma Poesia* to the solemn meditations of *Sentimento do Mundo*; from the dense metaphors of *Claro Enigma* to the relaxed occasional verses

of the consecrated poet; from the compact lyricism of *Menino antigo* to the lively inventions of *A Paixão Medida* — embracing sonnets, prose poems, and arbitrary combinations of shorter and longer metres. Truth and wonder are the lasting hallmarks of this human and humane poetry. With energy and skill Drummond probes: "o nervo exposto dos problemas" from which there is no escape while helping us to pursue "o mítico amor" to which every human being instinctively aspires with varying degrees of awareness.

Giovanni Pontiero

#### ANCORA SUL METASTASIO IN BRASILE

Attento da sempre, con la ben nota autorevolezza, anche ai temi linguistici e letterari del Settecento, Manuel Rodrigues Lapa riportava tempo fa in Europa la notizia (*Inéditos de Cláudio Manuel da Costa*, nella rivista «Colóquio - Letras» della lisbonese «Fundação Gulbenkian», N. 57, settembre 1980, alle pagine 45-46) del rinvenimento in Brasile, nell'Archivio Musicale dell'Archidiocesi di Mariana in Minas Gerais, da parte dello studioso Tarquínio J. B. de Oliveira, delle traduzioni dei libretti metastasiani *Demofonte* e *Artaserse*, che Claudio Manuel da Costa (1729-1789) si attribuisce nella *Autobiografia* del 1759. Venuto a mancare nel frattempo l'Oliveira, ho avuto anch'io la sorte di ricevere, dalla cortesia della vedova signora Margarida Barboza de Oliveira, la fotocopia della traduzione del *Demofonte*, inviatami con l'offerta di farmi avere anche quella dell'*Artaserse* non appena la si fosse potuta rintracciare fra le carte dello studioso: di tale documento dò qui notizia, in aggiunta ai miei lavori precedenti sulla presenza del Metastasio (nonché degli altri autori italiani di teatro del Settecento, dal Goldoni allo Zenò) nel mondo delle lingue iberiche.

Si tratta di 117 cartelle<sup>1</sup>, 13 delle quali costituiscono un Preambolo dello scopritore del testo. Sottolineata l'importanza del ritrovamento di tali due traduzioni preparate dal Da Costa «ao gosto do seu público na 'Casa da Ópera' de Vila Rica» in Minas Gerais, dato che neppure il Da Costa stesso aveva incluso nessuno dei propri lavori teatrali nell'edizione delle *Obras* del 1768, vi si precisa che l'apografo del *Demofonte*, «por muito descuidado nas mãos do copista, exige uma restauração crítica» che l'Oliveira effettua «apenas parcialmente nesta transcrição à leitura moderna, sem cuidarmos

<sup>1</sup> Si tratta del contenuto della «identificação e restauração do texto» eseguite da Tarquínio J. B. de Oliveira e distribuite con la «reprografia a cargo de Eugênio Ferras. DD. Administrador da Casa dos Contos de Ouro Preto, MG».



suficientemente nas correções da métrica, cujas falhas evidentemente não são atribuíveis a Cláudio, em geral escorreito na forma». E si sottolinea poi che Cláudio Manuel da Costa aveva portato con sé l'opera del Metastasio in Brasile da Coimbra (dove in quanto novizio della Facoltà di Studi Canonici nel « Mosteiro da Trindade » aveva avuto per maestri dei frati italiani, che mettendolo in contatto con l'Accademia dell'Arcadia gli avevano reso possibile il diventarne socio, col nome di Glauceste Sabínio) nel 1754, includendo esplicitamente il proprio « adattamento » — come si vedrà — del *Demofonte* nello *Apontamento* che rivolge nel 1759 alla « Academia Brasileira dos Renascidos » in Bahia, adattamento presentato allora col nome di *Dirceia* mutato poi, nell'apografo ora dato a conoscere, appunto in quello di *Demofonte em Trácia*, e ricreato « efetivamente em seus próprios versos, além, do acréscimo dos 'graciosos ao modo espanhol' <sup>2</sup>, que se exprimem na linguagem popular — de que nos deixam testemunho original e interessante ».

Ed esposto ampiamente l'argomento del *Demofonte* (non senza rimandare a chi, come il Brunelli nelle proprie edizioni milanesi di *Tutte le opere* del Metastasio, 1943-47, pensa a un'eco, per il *Demofonte*, del rifacimento operato nel 1723 dal francese Houdar de la Motte del tema di Inês de Castro), con l'aggiunta che la rappresentazione di esso esigerebbe ben tre ore di spettacolo, in parte declamato in parte musicato — con l'accompagnamento musicale di Florêncio José Ferreira Coutinho col quale è giunto — l'Oliveira richiama l'attenzione sul fatto che, nelle circostanze brasiliane di allora, « Metastásio (e a adaptação de Cláudio) são francamente 'subversivos' nos debiques ao absolutismo monárquico. Em Portugal, sobretudo no regime regalista pombalino, por muito menos, Cláudio seria efetivamente condenado por Inconfidente. Fanfarrão parece ter sido, sob este aspecto, bastante liberal... ».

E abbondando nelle notizie su Cláudio Manuel da Costa, e soffermandosi sull'effettiva opportunità di richiamare una buona volta l'attenzione sulla produzione teatrale di lui, senza la cui valutazione risulta non apprezzato quanto si merita nella « pléiade de

<sup>2</sup> Ma qui il discorso si dovrebbe allungare: mi limito a rimandare, al riguardo, anche ai risultati dei miei lavori precedenti, a proposito delle finalità e delle modalità dell'inserimento dei « graciosos » nei rifacimenti dal Metastasio.

Minas», l'Oliveira lascia aperto il problema dei motivi per cui il Da Costa stesso abbia lasciato ai margini tale produzione, pur dopo gli applausi ottenuti a Rio de Janeiro e in tante località di Minas Gerais.

\* \* \*

Gli otto personaggi dell'originale <sup>3</sup> sono diventati dodici, con l'aggiunta di: Corisco, « gracioso, criado de Timante »; Faísca, « graciosa, criada de Dirceia »; Pantufo, « pai de Faísca, sevandija de palácio »; « Sacerdote de Apolo ». Nell'apografo claudiano le 15 scene del primo atto dell'originale non sono state rispettate, e l'Oliveira le ha divise in sei momenti, che definisce « cenas - situações »; i 501 versi di Metastasio sono diventati 1010, dei quali 273 costituiscono il contributo dato dai « graciosos »: « o que não obsta o maior poder de síntese do poeta italiano », commenta l'Oliveira (p. 113). Le undici scene del secondo atto sono pure distribuite in sette « cenas-situações » (l'Oliveira inesattamente parla di sei); i 507 versi originali sono divenuti 1320, 318 dei quali spettano ai « graciosos » — in scena essi soli, fra l'altro, in tutta la scena seconda —. Le dodici scene del terzo atto diventano cinque; i 467 versi di esso sono dive-

<sup>3</sup> Sono dunque: Demofonte, Re di Tracia; Dircea, segreta moglie di Timante; Creusa, Principessa di Frigia, destinata sposa di Timante; Timante, creduto Principe ereditario, e figlio di Demofonte; Cherinto, Figlio di Demofonte, amante di Creusa; Matusio, creduto padre di Dircea; Adrasto, Capitano delle Guardie Reali; Olinto, Fanciullo, figlio di Timante. E per facilitare il raffronto fra l'originale e lo « adattamento » valga la rapidissima sintesi dell'argomento metastasiano. Demofonte re del Chersoneso ha allontanato le proprie figlie per sottrarle al pericolo del sorteggio annuale di una vergine da sacrificare ad Apollo finché — ha detto l'oracolo — « l'innocente usurpatore di un regno sarà noto a se stesso ». Irritato col proprio ministro Matusio, che vorrebbe allontanare anche la propria figlia, Dircea, condanna questa al sacrificio, senza neppure che sia sorteggiata. Dircea si è sposata segretamente con Timante (ne ha già avuto un figlio), creduto figlio del re e quindi erede al trono, e al quale il padre ha destinato in sposa Creusa, figlia del re della Frigia, amata però dall'altro figlio del re, Cherinto. Condanne e salvataggi si avvicendano in una trama complicata finché, in un susseguirsi ininterrotto di sorprese, Timante scopre di essere figlio non del re ma di Matusio (rivelandosi pertanto « innocente usurpatore noto a se stesso »), così come si scopre che Dircea non è figlia di Matusio bensì del re. Cherinto dunque, unico figlio del re e quindi suo erede al trono, può sposare Creusa, ed è accettata da tutti l'unione Timante-Dircea: si conclude così l'abile sfruttamento del vecchio motivo dell'agnizione.

nuti 992, « com larga participação dos graciosos » (p. 117). A questa sua volonterosa suddivisione l'Oliveira aggiunge ampie considerazioni sulla differenza di uso del verso da parte dell'adattatore, sull'introduzione di frequenti espressioni popolari, sul cambio sostanziale del finale dell'opera, giacché « enquanto Cláudio faz uma proclamação, por boca de Timante, de que 'só o amor tudo vence / mais vale amor do que um reino', o original de Metastásio expõe uma teoria cênica como moral da peça, realçando o valor das oposições e dos contrários » (p. 117).

I « graciosos » entrano subito in scena insieme ai personaggi metastasiani, anzi il primo ad apparire è Faísca, che annuncia a Dircea la decisione del padre (supposto) Matusio, di chiedere al re che anche lei venga esclusa dall'estrazione a sorteggio. E con Timante entra in scena (sc. II) Corisco: i due « graciosos » intrecciano senza perder tempo dialoghi il cui aspetto buffonesco richiama con evidente analogia quelli consueti in altri adattamenti dal Metastasio, dialoghi che si svolgono a mo' di divertente commento allo scambio d'amore fra Timante e Dircea. C'è peraltro subito anche un motivo che inserisce i due servi nell'azione dell'opera, essendo essi compartecipi del segreto dell'esistenza del frutto dell'amore fra i due personaggi: Dircea rivela infatti a Timante che il bimbo è in custodia da Faísca, nel suo villaggio. Usciti dunque di scena Timante e Dircea riprende fra i due « graciosos » un colloquio lunghissimo (vv. 250-354), nel quale Corisco convince Faísca di essere Apollo, presente nelle spoglie di Corisco ucciso in guerra: stratagemma che Apollo avrebbe usato per sfuggire a tutte le altre donne<sup>4</sup>. E all'apparire di Pantufo, indignato con la figlia Faísca perché la scopre in conversazione con Corisco, questi gli è presentato dalla figlia come il dio Apollo, che non perde tempo di assicurare il vecchio che per convincerlo è pronto a fare non uno ma duecento miracoli: suggerisce loro di starsene lì immobili per un'ora e mezza, e taglia la corda...; i due poveracci, ostinatissimi a restarsene lì immobili e in silenzio all'apparizione di Adrasto e di Timante (sc. III), finiscono per darsela a gambe a causa delle botte che ricevono.

<sup>4</sup> E a suo modo potrebbe essere un'eco dello stratagemma di Giove nel mito di Anfitrione, notoriamente trattato, nel decennio fra il 1730 e il 1740, anche da O Judeu.

È intanto avvenuto un mutamento notevole dell'azione, giacché Matusio chiede qui subito al re l'esenzione anche di Dircea dal sorteggio, per cui il re condanna lei al sacrificio per il dio e fa arrestare Matusio (è il centinaio di versi 430-530). Riprende poi (sc. IV) il buffo e spassoso scontro tra Pantufo e Corisco: il vecchio, disorientato al cospetto di Corisco... Apollo, prima lo pesta poi, interpretando come vendetta del dio l'improvviso grande rumore che viene dal mare, gli chiede misericordia e perdono (vv. 653-711), perdono che Apollo... Corisco gli promette di concedere purché a sua volta il vecchio prometta a lui di non maltrattare la figlia Faísca quando la dovesse vedere intrattarsi con lui... Rimasto, solo, Corisco se la spassa nel fare considerazioni sulla stupidità del vecchio, passando poi a lunghi commenti sull'imbrogliata situazione di Timante impigliato fra le due donne. E la scena V della suddivisione dell'Oliveira, che corrisponde alla quinta del testo Metastasio, ne mantiene in sostanza lo svolgimento, l'incontro-scontro dell'angosciata Creusa con l'imbarazzato Timante e l'innamorato Cherinto, mentre la sc. VI riduce all'essenziale tutte le successive del testo fino alla XV con cui si chiude l'atto, con la brutale cattura di Dircea da parte di Adrasto per comando del re. Vien fatto di pensare che l'adattatore si sia sentito in dovere di non prolungare ulteriormente l'atto già di tanto ampliato con le presenze dei « graciosos », o che a lui l'azione di questi interessi senz'altro di più che quella dei personaggi dell'originale.

I 380 versi che precedono, nell'adattamento, l'inizio del secondo atto del testo permettono una lunga presenza in scena anche dei « graciosos ». Partecipa non visto a un colloquio fra Demofonte e il figlio Cherinto (dopo un altro fra Demofonte e Adrasto) Corisco, che commenta il dialogo fra padre e figlio con interventi (vv. 62-150, passim) che vogliono essere considerazioni sulla vita in genere e su quella dei re in specie. Uscito poi di scena Demofonte, il « gracioso » assume un atteggiamento di insolita serietà (vv. 151-196) confidando a Cherinto che Dircea è già segreta sposa di Timante e madre di un bimbo: lo fa per facilitare a Cherinto l'ardua impresa di ottenere Creusa in sposa. Con la lunga scena II (vv. 197-355) siamo di nuovo a un'interruzione dell'originale, con la presenza spassosissima di tutti e tre i « nuovi personaggi »: ecco padre e figlia umili umili al cospetto del dio Apollo, dal quale Faísca ottiene pietà per Creusa in pericolo di essergli sacrificata. Ma a un abbraccio di Corisco a



Fáisca, che al dio voleva baciare i piedi per gratitudine, risorgono i dubbi nell'animo del padre della ragazza; all'uscire di scena di Corisco perché vien gente Fáisca lo segue, e il vecchio accoglie piangente e infuriato Creusa (sc. III), disorientandola con le imprecazioni contro il dio Apollo (vv. 360-381).

Il concludersi della scena III e la scena IV, degli incontri fra Demofonte e Creusa e Demofonte e Timante, corrispondono alle prime due scene del testo, mentre nella scena V della suddivisione dell'Oliveira l'adattatore accentua la presenza anche dei personaggi originali, con l'introduzione di Matusio nel tentativo di convincere Creusa a fuggire dal carcere — tentativo che fallisce perché Timante fuggendo con lei resterebbe senza regno, il che la donna non vuole che avvenga —. E l'ampliamento dell'azione prosegue con l'entrata in scena anche di Cherinto, che si scontra violentemente con Adrasto al quale impedisce di eseguire l'ordine datogli dal re, di arrestare Matusio: andatosene Adrasto, Matusio e Cherinto se ne vanno verso la nave, lasciando Direa in carcere.

Ancora più di 200 versi (927-1036, all'inizio della scena VI) di interruzione del testo: Corisco e Fáisca (per la quale Corisco è sempre Apollo) prima soli, poi presto con Pantufo. Corisco-Apollo inventa che i cieli vogliono la morte di Fáisca nubile — in sostituzione di Dircea che « tem ofício de casada » (v. 960) —, nonché di suo padre Pantufo « por não ter sua filha já casado » (v. 972), il quale proprio non vuol morire, ora che è vedovo... Padre e figlia si rivolgono supplici a Timante sopravvenuto, che andandosene ordina a Corisco di seguirlo. E giunge ora la comitiva che accompagna Dircea al sacrificio, Pantufo e Fáisca la seguono: ma giunge Timante, avviene un grande scompiglio, i sacerdoti fuggono davanti alle guardie di Timante, Corisco si avventa con la spada nuda contro Pantufo, che non crede più che egli sia Apollo: le busca e scappa. Dal v. 1040 in poi ci si rifà alla sc. IX metastasiana, con in più la riapparizione in scena anche di Cherinto, al quale l'adattatore assegna il compito di informare il re che Dircea non può essere la vittima annuale, perché non è più vergine (Timante nell'adattamento si limita qui a darne conferma) <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Lo scambio di battute fra Demofonte e la giovane Dircea (vv. 1185-1204), che il re non sa ancora essere sua nuora (ma poi tutti apprenderanno che non

La prima scena del terzo atto metastasiano — gli undici endecasillabi e gli otto senari di un colloquio fra Timante e Adrasto — è sostituita — nella suddivisione dell'Oliveira — da due scene di nientemeno che 466 versi complessivi (1-186 la prima, 187-466 la seconda). All'aprirsi dell'atto è in scena Adrasto non con Timante, come nell'originale, bensì con Cherinto, al quale Corisco e Fáisca entrati in scena chiedono pietà per i rispettivi padroni, mentre Cherinto a sua volta chiede a Fáisca che si prenda in camera sua Olinto, il bimbo di Timante e Dircea: richiesta che, partitosene il principe, Corisco riesce a trasformare in motivo di divertimento del pubblico, auspicando di essere lui il bambino di Fáisca, per essere da lei cullato... All'entrata in scena di Pantufo la figlia Fáisca scappa: il vecchio si avventa con una spada contro Corisco che ha ormai riconosciuto come tale; e si assiste a un lungo esilarante finto duello fra i due, nel quale ha la meglio la furberia del giovane che, fattasi dare la spada, finisce per mettere in fuga il vecchio <sup>6</sup>. Anche la sc. II è movimentata. Ha inizio con un lungo colloquio (vv. 187-244) fra Demofonte e Creusa, la quale chiede al re pietà per Dircea, che rivela essere sposa di Timante, rivelazione confermata poi da Cherinto (vv. 245-280): e l'azione che ora segue richiama palesemente più che mai, nella stesura, nei momenti, negli stati d'animo, l'incontro di prammatica tra Alfonso IV e Inês de Castro. Appare Dircea con Fáisca, che ha il bimbo Olinto per mano; e al re Dircea non chiede pietà per sé (anzi, dice di meritarsi il castigo), bensì per Timante e per il bimbo, sangue del sangue di lui: e Demofonte, superato il dilemma in cui si trova, perdona la donna e chiama nipote il bimbo. L'evidenza del ricordo di Inês de Castro da parte dell'adattatore è

lo è, essendo dunque Timante figlio di Matusio e non di Demofonte), fa pensare a quello tra Alfonso IV e Inês de Castro; e il dilemma nel cuore del re — che l'adattatore riprende dall'originale ai vv. 1233-1237 — è analogo a quello di quel re.

<sup>6</sup> Almeno una citazione da questo dialogo che è tra i più divertenti di tutta la commedia. Si tratta di una battuta del vecchio, imbarazzato con la spada in mano, che fa pensare a una protesta famosa del personaggio di Tecoppa portato in scena da quel grande attore milanese che fu Edoardo Ferravilla: « Se non sta fermo come faccio a infilzarlo? »: « Pois eu chegar-lhe / como posso, se você / está sempre a retirar-se? » Ed ecco la pronta risposta di Corisco: « Pois nisso, senhor Pantufo, / é que está a habilidade. / Mas que seja contra mim: / quero esta moda ensinar-lhe. / Ora dê-me cá a espada; / já lha torno ». (vv. 160-168).

confermata dal fatto che l'azione di protesta di Creusa che si sente offesa, che qui avviene in scena, nel testo metastasiano non è più che riferita, da Cherinto a Timante. E va ancora sottolineata la consuetudine di questi «traduttori-adattatori» del Metastasio, di valersi dei «graciosos» per giocare perfino sugli stati d'animo più intensi e delicati, giacché tanto Faisca quanto Corisco — sopraggiunto — trovano anche qui il modo di scherzare, per esempio con le innocenti necessità fisiche del bimbo; via via fino ad avvolgere Corisco in un indumento come se fosse lui il bimbo e a farlo parlare da bimbo in presenza di Pantufo entrato in scena, e ingannato in questo modo.

Riprodotta in sostanza, nella prima parte della scena III della suddivisione dell'Oliveira, il dialogo drammatico in carcere fra Timante e Cherinto (seconda scena metastasiana), quando si giunge alla scena III dell'originale la lettera che rivela che Timante è fratello di Dircea gli è portata in carcere non da Matusio bensì da Corisco, che anche su questo incarico trova modo di fare dello spirito: l'azione procede poi riproducendo spesso fedelmente — nella quarta scena dell'adattatore — lo scompiglio provocato nei personaggi metastasiani dalla rivelazione di cui sopra. A un certo punto della scena V compare il bimbo Olinto per mano non già di Adrasto bensì della «graciosa» Faisca, presentandosi poi in scena il re con Corisco e Pantufo, i commenti dei quali, sulla situazione aggroviata delle inaspettate parentele, sono ulteriori spunti per il sollazzo del pubblico (un'esclamazione di Corisco: «Tomara ver em que param / as tramóias deste enredo», vv. 841-842; e una di Pantufo: «Me matem se eu vos entendo!», v. 848), via via fino alle frecce che Corisco lancia alle donne, alla notizia dello scambio di bambini che era stato fatto dalla moglie del re e da quella di Matusio: «Arenas fazem as mulheres / que nem as entende o demo...» (v. 872). E la soluzione dell'intrigo, che si compie col riconoscimento del matrimonio Timante-Dircea e con la proclamazione di quello, regale, Cherinto-Creusa, porta ovviamente anche alle nozze tra Corisco e Faisca, non solo accolte ma senz'altro richieste (al re) dal padre della ragazza, Pantufo.

\* \* \*

Anche questa traduzione-adattamento dal Metastasio appalesa analogie e differenze dalle tante altre, edite o inedite, portoghesi o

brasiliene, che si è avuta occasione di esaminare in precedenza. Con l'immissione di «graciosos» si ritrova qui l'intenzione di mutare l'atmosfera, che il Metastasio voleva tragica, in comica. Si ripete inoltre non solo il fatto frequente del numero di tali figure, di tre, e non solo quello che due di esse sono di giovani (il cui matrimonio finale fa da accompagnamento a quello dei protagonisti) e il terzo è un anziano, ma anche la presentazione di quest'ultimo come padre della ragazza: un padre che peraltro, contrariamente a quanto si constata nella maggior parte delle traduzioni — adattamenti in cui la situazione è analoga, non insiste nell'opporci al matrimonio della figlia con lo scapestrato che le ha fatto la corte. E questa immissione, del padre, essendo la caratteristica di molte delle traduzioni apparse — o conservate inedite — in Portogallo (e non è il caso qui di risollevarlo il problema dell'identificazione, probabile o certa, difficile o senz'altro per ora impossibile, dei loro autori), solleva il quesito se e quali rapporti possano essere intercorsi fra Cláudio Manuel da Costa e altri autori, portoghesi o brasiliani che siano. Si è indotti a pensare ancora una volta, in altre parole, se e quanto, consapevolmente o inconsapevolmente, ognuno di questi traduttori-adattatori abbia contribuito, pur nelle evidenti differenze (gradi diversi di «adattamento», soppressioni o aggiunte di carattere contenutistico, cambi di proporzioni nell'importanza attribuita ai personaggi metastasiani e a quelli introdotti ex-novo, ecc. ecc.), allo stabilirsi e al consolidarsi di quell'atmosfera comune che ormai appare, a chi qui scrive, caratteristica dell'attenzione per il teatro di Metastasio da parte del mondo di lingua portoghese del Settecento.

La lettura di questi così numerosi «adattamenti» induce infatti a prospettarsi l'ipotesi di una certa qual regia generalizzata, voluta o casuale che sia, e per la sostanza e per la forma: per la sostanza, nel senso di finalità e di modalità comuni, artistiche e/o extraartistiche (pur tuttora difficili da precisarsi e da valutarsi); per la forma, nel senso di un linguaggio di frequente buffo barocchismo, che si potrebbe intendere come indizio di fastidio nei riguardi di un secenismo ancora duro a scomparire. Sono considerazioni già espresse o suggerite in lavori precedenti, che si confermano qui anche come stimolo a ulteriori attenzioni su un tema ancora passibile di effettivo sviluppo.

Giuseppe Carlo Rossi





## LOPE DE VEGA'S *FUENTEVEJUNA* UNDER TSARS, COMMISSARS, AND THE SECOND SPANISH REPUBLIC (1931-1939)

Few plays have had the extraordinary universal reception that Lope de Vega's *Fuenteovejuna* has had.<sup>1</sup> Written between 1612 and 1614, Lope's masterpiece became the battle cry for liberals and conservatives and for leftists and rightists in Tsarist Russia, the Soviet Union,<sup>2</sup> and in Spain during the Second Republic.<sup>3</sup> Members of these societies altered and interpreted this play so that it reflected their view and ideology. *Fuenteovejuna* thus served a political aim and was an instrument of persuasion for a particular cause.

While describing and chronicling the performances of this play there, I will try to explain for what specific purpose *Fuenteovejuna* appeared. Generally speaking once the play had achieved the desired effect the authorities stopped producing it.<sup>4</sup>

Lope, in this masterpiece depicts the April, 1476 revolt of the Spanish village Fuenteovejuna against its feudal lord, Fernán Gómez de Guzmán, commander of the military order of Calatrava, who had outraged the villagers' sense of honor and dignity. Both in Lope's

<sup>1</sup> I was able to complete much of this study due to a summer research grant from the Graduate School of my university, Northern Illinois University. I am also very grateful both to the Summer Research Laboratory on Russia and Eastern Europe and the Library of the University of Illinois (Champaign-Urbana) as well as to the International Research Exchanges Board for their considerable help.

<sup>2</sup> As of 1946, *Fuenteovejuna* had been translated into twelve Soviet languages. A. Fevral'skii, "Ispanskii Teatr XVII veka," *Sovetskaia Kniga*, numbers 8-9 (1946), p. 143.

<sup>3</sup> For an overview of *Fuenteovejuna* and literary criticism see Teresa J. Kirschner, "Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1, núm. 2 (1977), 153-69.

<sup>4</sup> Unfortunately I have not been able to see all of the reviews of all Russian, Soviet, and Spanish performances of *Fuenteovejuna* because they are unavailable.

play and in real life he seduced and raped many of the village women. In Lope's play, the heroine Laurencia, however, apparently thwarts his advances.

In *Fuenteovejuna* the order of Calatrava and other members of the nobility support the Portuguese interventionists and their favorite, Juana la Beltraneja, the doubtful issue of Isabel's brother king Henry IV and his wife the Portuguese princess Juana. Fernán Gómez and his cohorts opposed the Catholic Kings because they wanted to diminish the military orders' power and so subjugate them to a centralized and powerful government.

While the commander and his troops were away at Ciudad Real in combat against the Kings' troops, Laurencia and her betrothed Frondoso, plan to marry but the commander's unexpected return to the village interrupts the wedding ceremony and he carries off Laurencia to his nearby fortress. But Lope asks the reader to believe that somehow she managed to avoid being raped.

After escaping from the commander's clutches, Laurencia immediately returns to the village where she whips the villagers into a rebellious fury. They then attacked the commander and his followers and quickly cut Fernán Gómez and some others to pieces in a bloody display of vengeance. Among the most militant attackers are the Amazon-like Laurencia and her girl companions, many of whom had suffered outrage at the hands of the commander.

Some of the commander's men manage to reach Ferdinand and Isabella who are astonished at their tale of Fuenteovejuna's mass and violent rebellion. Forthwith the Catholic Kings send inquirers to the village in order to determine who killed Fernán Gómez.

But the villagers had anticipated this move and had steeled themselves against confessing under torture by torturing one another. With each turn of the rack and to each question, they answered their torturers that the entire village had acted together as a single person. If one villager was to die for the commander's death then each and every villager should thus perish. Their expression, "Fuenteovejuna killed the commander" in reality had become proverbial even before Lope wrote his play.<sup>5</sup> These words symbolize resistance to oppression and steadfastness in not caving in under torture.

<sup>5</sup> Sebastián de Covarrubias y Horozco, the Spanish lexicographer, states that the name "Fuenteovejuna" came to symbolize rebellion in general. See

The king's representatives are astonished at the villagers' resistance and simply give up. Upon returning to the Catholic Kings they relate their findings to them. And because nobody confessed to the crime and because the kings would not kill the entire village, they decide to leave the matter as it is because of lack of incriminating evidence. In Lope's final scene the Catholic Sovereigns address the villagers and decide to take them under royal protection until a suitable lord can be found. To this offer the villagers show great delight and naturally accept the Kings' wise and just offer.

Thus, without any question of doubt, Lope's *Fuenteovejuna* is a staunchly monarchistic and conservative play which reflects Lope's personal feelings. For Lope the king is the rock upon which all Spanish society rests firmly and comfortably. For Lope the kings and the masses form a lasting and unbreakable bond of unity against the rebellious and debauched nobility.

Nevertheless Lope does not suggest nor support a change in the social and economic structure of his Spain. On the other hand, Lope shows very clearly that an oppressed people will rebel and it could definitely change the existing order of things. The potential for revolution lies dormant in the masses. Thus, revolt as seen in *Fuenteovejuna* is a sword of Damocles hanging over any tyrant's head. On the other hand, a benevolent and just ruler, according to Lope in *Fuenteovejuna*, should not fear the people. Lope's message is loud and clear.

In *Fuenteovejuna*, Lope shows his love and respect for the peasant masses, their customs, and above all, their profound sense of dignity which makes them superior morally to the licentious and traitorous nobility. Lope's ability to depict this mass character in rebellion is perhaps his best known and most lasting achievement.

Critics have pointed out that Lope's prime source for *Fuenteovejuna* is fray Francisco de Rades y Andrada's *Crónica de las tres*

his *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. Martín de Riquer, S. A. Horta, Barcelona, 1943, p. 612. See also Teresa J. Kirschner's interesting study, "La importancia de la tradición oral y el héroe unánimista en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega." Professor Kirschner presented this study as a paper at the Vith Congress of the International Association of Hispanists at Toronto in August, 1977.

I thank Professor Kirschner for sending me a typescript of her paper.



*órdenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (Toledo, 1572).<sup>6</sup> Rades, in the section entitled, "El hecho de Fuenteovejuna" (the Fuenteovejuna affair), on folios 79v and 80, describes the crowd's ferocity and mercilessness in putting the commander to death. They shouted, "Viuan los Reyes don Fernando y doña Ysabel, y mueran los traydores y malos Christianos (79v)." They hurled him to the ground from a castle window and he fell upon their upheld spikes. They pulled out his beard, the hair on his head, and with their sword handles they broke his teeth.

At this time, while the villagers insulted him and his mother, the women of the village with tamborines and bells celebrated the commander's death, "tanta era le enemistad que todos tenían contra el Comendador mayor." They then began to drag his body around the town and literally tore him to pieces. They even refused to hand him over to his servants for proper burial. And soon they pillaged and destroyed the commander's house and property.

According to Rades, the Catholic Kings soon sent a commission to find out who had killed the commander and to punish the guilty ones. But no one, not even under torture, would say who the leaders of the uprising were. When the Kings' inquirers ask who killed the commander, all answered, "Fuenteovejuna." Later, upon hearing the commission's report the Kings stopped the inquiry and did not punish anyone. And that was where the matter ended.

Nevertheless it is most interesting to note that nowhere does Rades talk about the Kings' offer of royal protection for the villagers. This obviously is Lope's personal contribution to the Fuenteovejuna story and it makes his play more monarchistic than does Rades's chronicle. Nor does Lope describe the blood and gore which are found in Rades's history.

Spanish Golden Age drama reaches Russia very early in the eighteenth century, during the reign of Peter the Great.<sup>7</sup> The first

<sup>6</sup> Francisco de Rades y Andrada, *Crónicas de las tres órdenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo: Juan de Ayala, Toledo, 1572, folios 79v-80.

<sup>7</sup> I have already tried to describe the impact of the Spanish Golden Age theater in tsarist Russia in my study, "Mantillas in Moscow: The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia (1672-1917)", *The University of Kansas Humanistic Series*, LI, Lawrence, 1970.

Spanish plays that he had performed were Calderón's *El alcalde de sí mismo* and a play based on Tirso's *El burlador de Sevilla*, a work that many critics consider to be the source for other plays on the Don Juan theme.<sup>8</sup> Basically the Spanish plays performed under Peter were adaptations, a trait which characterizes Spanish plays as the Russians performed them both during the Tsarist as well as during the Soviet periods. Directors altered the original text in order to reflect current ideology and political events. Such, for example, was the way Catherine the Great adapted Calderón's *El escondido y la tapada* (Weiner, pp. 2-23).

Nevertheless, Russia during the eighteenth century, as did other European countries, looked with disdain upon Spain and considered its civilization to be backward, ignorant, and with few exceptions unworthy of study by civilized nations.

With the rise of Napoleon, however, this attitude changes drastically. Russia and Spain were the two European nations that Napoleon was not able to vanquish. Spanish resistance to him gave rise to the concept of guerrilla warfare, which Russia soon adopted against the French. The Spanish Constitution of 1812 was the model on which many Decembrists based their concept of a constitutional monarchy.

The Spanish ideal of God, Monarchy, and Country was very much on the minds of those Russians who eventually established the doctrine of official nationalism. The Spanish vision of a people united with a common religion, king, and national aim, impressed many Russians, both liberal and conservative. Thus by the end of Alexander I's reign Spain's image in Russia was now positive.

During the first quarter of the nineteenth century Russian admiration and respect for Spanish national traits induced them to study Spain's cultural and literary heritage, particularly the works of Calderón, Cervantes, Tirso, and Lope de Vega. The Russians' principal source for the study of Spanish literature was the works of the Schlegel brothers who admired Calderón above other Spanish writers

<sup>8</sup> The most important general study on Hispano-Russian literary and cultural relations is by Mikhail Pavlovich Alekseev. *Ocherki istorii ispano-russkikh literaturnykh otnoshenii XVI-XIX vv.*, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, Moscow, 1964.

and playwrights. So it should therefore not surprise us that Calderón was the most famous and most widely read Spanish dramatist during the first half of the nineteenth century (Weiner, pp. 57-85).

Nevertheless Calderón's preeminence in Russia soon gave way to Lope de Vega's, whose treatment of the monarchy and the masses began to attract many Russians, both liberal and conservative. For both sides saw in Lope a reflection of their views (Weiner, pp. 25-6).

The Russian humanist and liberal Sergeĭ Andreevich Iur'ev (1821-1886), was among those persons associated with the Russian theater in the late nineteenth century who became enamoured of the Spanish Golden Age drama and particularly of Lope. Iur'ev was one of Russia's most distinguished and influential persons in the Russian theater of his time.<sup>9</sup>

He translated several plays by Lope and Calderón and was influential in having many of them performed by the Moscow Maly Theater: *En alcalde de Zalamea* (1866), *Fuenteovejuna* (1876), and the anonymous play which Russian and Soviet scholars have attributed to Lope, entitled *La Estrella de Sevilla* (1886) (Weiner, pp. 62-79).

Iur'ev felt that in *Fuenteovejuna* the driving force is the masses, the inhabitants of this village. For Iur'ev, the masses determine the events in this work and the masses unite with the Catholic Kings in their common struggle against a common enemy — the nobility — Iur'ev expresses the view that in *Fuenteovejuna* the masses are a collective hero and a force which the Catholic Kings should befriend in order to carry out their policy of national unification and centralization.<sup>10</sup>

Iur'ev also says that in the people there is a great power, one which could be used by the people to maintain the established order if it is just or to change the status quo through revolutionary violence if the established order is unjust.

And doubtless Iur'ev believed that as long as the king is good and just the people will not revolt. Harmony between king and

<sup>9</sup> Sergeĭ A. Iur'ev, *Ispanskii Teatr tsvetushchago perioda XVI i XVII vekov. Perevod s ispanskogo S. Iur'eva*. Chast' I. Lope de Vega, *Nakazanie ne mshchenie, Fuente Ovejuna*, K. Soldatenkov, Moscow, 1877. This volume by Iur'ev contains an excellent essay on Lope's theater plus his translations from the Spanish of *El castigo sin venganza* and *Fuenteovejuna*.

<sup>10</sup> Iur'ev, *Ispanskii Teatr*...., pp. 209-10.

people would benefit all.<sup>11</sup> This view was characteristic of many political and ideological groups in nineteenth century Russia, but it is particularly characteristic of the Slavophiles one of whose journals, *Beseda*, Iur'ev was at one time editor.<sup>12</sup>

Iur'ev was particularly interested in *Fuenteovejuna* because of its depiction of harmony between the king and his people, and he had translated it by December, 1875<sup>13</sup> for performance by the Maly Theater which coincidentally marked the four hundredth anniversary of Fuenteovejuna's revolt.

Iur'ev was most fortunate in having the young actress Maria Nikolaevna Ermolova (1853-1928), perform the leading role of Laurencia and both her performance as well as the Maly's production of this play have become a legend in the history of Russian theater. Subsequently, actresses looked upon Ermolova's interpretation of Laurencia as the model which they all tried to emulate. In 1920 she became a People's Artist of the Republic and in 1924, a Hero of Labor, largely due to her performances of Laurencia in 1876.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> The Russian masses looked upon their tsar as their father and protector. E. M. Almedinger, *The Emperor Alexander II*, London: The Bodley Head, London, 1962, p. 183. Michael T. Florinsky states that the peasants in nineteenth century Russia often settled their grievances with their masters in a way that is similar if not identical to the way in which the villagers of Fuenteovejuna settled theirs. Michael T. Florinsky, *Russia: A History and Interpretation*, MacMillan Company, New York, 1953, pp. 902, 921-2, 927. Also see Terence Emons, "The Peasant and the Emancipation," in *Nineteenth-Century Russia*, ed. Wayne S. Vucinich, Stanford University Press, Stanford, 1968, pp. 47-8, 51, 55, 67. I thank my friend and colleague W. Bruce Lincoln for assistance in this section of my study.

<sup>12</sup> *Russkaia Periodicheskaia Pechat' (1702-1795)*, *Spravochnik*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury, Moscow, 1959, pp. 535, 616. See Aleksei Veselovskii, "Iz vospominanii o starom druz'e," in *V pamiat' S. A. Iur'eva: Sbornik izdannyi druž'iami pokoinago* (Moscow: I. N. Kushnerev i K', 1889), pp. 135-8, 141). See also *Entsiklopedicheskii Slovar'*, Brokgauz-Efron, St. Petersburg, 1904, LXXXI, 442-3. Nicholas V. Riasanovsky, *Russia and the West in the Teaching of the Slavophiles a Study of Romantic Ideology*, Peter Smith, Gloucester, Mass., 1965, pp. 120, 139, 144, 150-1.

<sup>13</sup> Zakharii I. Plavskin, *Lope de Vega, Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke 1735-1961*, Izdatel'stvo Vsesoiuznoi Knizhnoi Palaty, Moscow, 1961, p. 113. Plavskin's study is excellent.

<sup>14</sup> *Teatral'naia Entsiklopediia*, Sovetskaia Entsiklopediia, Moscow, 1936, II, 647 and *Istoriia Sovetskogo Dramaticheskogo Teatra y shesti tomakh*, Nauka,



Some Soviet scholars attribute to *Fuenteovejuna* a revolutionary nature which does not exist and they feel that therefore tsarist censorship weakened Iur'ev's text of the play.<sup>15</sup> Zakharii I. Plavskin, an outstanding Soviet Hispanist, for example feels that the state censor weakened the social message of the play when the Maly had to remove the torture scene from the public's eyes. It seems to me that this change does in no way affect the impact of the play.<sup>16</sup>

While it is true that Iur'ev supported justice, he was at the same time a monarchist and of course hoped that social change would occur within the existing order. *Fuenteovejuna* as he translated, adapted, and directed it is an irrefutable expression of his monarchistic attitudes. Consequently neither Iur'ev nor *Fuenteovejuna* as Lope wrote it can be considered revolutionary and antimonarchistic.

Until the early years of this century almost all theaters in Russia were state run and in order for a play to be performed, a state censor had to approve it. Iur'ev's translation passed almost in its entirety on March 23, 1876 and the censor allowed it to be performed on April 18 of that year. I believe that the government officials liked the play because they realized how monarchist it was and nobody could see in this play anything but a call for the established order to remain and to improve itself. Iur'ev's version stressed this message time and time again.<sup>17</sup>

It is quite clear that the government liked Iur'ev's version. However, the censor — following the norm — eliminated passages which referred to God and which in any way seemed prurient. After all there were wives, daughters, and mothers in the audience. Nevertheless, these deletions did in no way change the play's basic intent.

Moscow, 1966, I, 94. Henceforth I will refer to this series as ISDTST plus the volume and page.

<sup>15</sup> The Lunacharskii State Academic Theatrical Library in Leningrad preserves a lithographic censor's copy (Item 69717) and I am most grateful to this institution for having provided me with a microfilm copy of this play as well as of others.

<sup>16</sup> If Plavskin had examined this copy I feel that he would not have suggested that the censor weakened Lope's message in *Fuenteovejuna*. Plavskin, *Lope de Vega ...* pp. 114-15. See also A. Deich, "Rozhdennyi revoliutsiei," in *Spektakl zhivshii v boi: sbornik statei i vospominanii*, Mistetsvo, Kiev, 1970, pp. 14-5.

<sup>17</sup> Iur'ev's principal text for *Fuenteovejuna* was the *Biblioteca de Autores Españoles* edition although he consulted others as well. Iur'ev, *Ispanskii teatr. ...*, pp. 21-2, 216.

Iur'ev's version did intensify the union between king and people when he added several passages of his own which glorified the Catholic Kings and consequently made his version even more monarchistic than Lope's play. For example, in III, xv of the Spanish original,<sup>18</sup> a soldier comes to the house of Rodrigo Téllez Girón, Master of the order of Calatrava and explains to him that there has been a revolt in the village of Fuenteovejuna and that the inhabitants massacred Fernán Gómez and his followers. The Master promises to punish the offender.

In Iur'ev's adaptation the soldier Flores first goes to advise the Catholic Kings and then goes to Téllez Girón's residence. But in Iur'ev's version there is an additional passage in which Flores describes how monarchistic the villagers are and how they love the Catholic Kings so much that they will have no other master.

In other words, the villagers do not want a new order, but rather the old one. But it is the nobles' rebelliousness that the villagers resist and reject. The only order acceptable to the villagers is the established order. To say that Lope and Iur'ev in any way favored a change in the order of things is indeed a distortion of reality.

Plavskin has stated that Iur'ev had to make the play monarchistic in order to have the play performed.<sup>19</sup> Although it is possible that Iur'ev might have added some monarchistic passages in order to have the play performed, it is quite clear to me that he favored Lope's portrayal of king and people. I cannot believe that Iur'ev was willing to compromise his dignity by adding passages which he could not accept personally.

Iur'ev's monarchistic attitudes become even more evident in his 1886 adaptation of *La Estrella de Sevilla* for the Maly Theater. In this version the Spanish King Sancho repents of his crime not before his nobles in closed council as it occurs in the Spanish original, but rather on the balcony of his palace before the masses. The king

<sup>18</sup> Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, BAE, Ediciones Atlas, Madrid, 1950, XLI, 647. Also Iur'ev added a number of scenes which describe peasant life and customs.

<sup>19</sup> Plavskin examined notes from Iur'ev's private archive in which Iur'ev explained that some changes had been made by the censor. But they were not changes which altered the nature of Lope's original. Plavskin, *Lope de Vega. ...*, p. 115.

confesses and asks his people for forgiveness and promises to offer a more democratic and just rule (Weiner, pp. 66-7). Nevertheless, not even with an evil king, such as Sancho IV, did Iur'ev suggest that a new order be established. The king is king and he should remain so. Iur'ev however, hopes that the tsar Alexander III will profit from the message of Iur'ev's version.

Maksim M. Kovalevskii, a jurist and close friend of Iur'ev, wrote the most important essay on Lope's *Fuenteovejuna* in the Tsarist period. In his study, "Narod v drame Lope de Vegi, *Ovechii Istocnik*," he expressed the belief that the people of Fuenteovejuna revolted when they had no other alternative. Kovalevskii also expressed the idea that Lope felt that the strongest Spain was one in which king and people were united.

In any case, plays like *Fuenteovejuna*, *La Estrella de Sevilla*,<sup>20</sup> and *El alcalde de Zalamea* could only have appeared on the tsarist stage during a liberal period. *Fuenteovejuna*, for example, was also a risk which for the moment the government obviously was willing to take because it allowed the Maly to produce it more than forty times in that spring of 1876.

During the summer of 1876, Ermolova and another group of players again performed *Fuenteovejuna*. But this time the audience was the St. Petersburg elite and it should not surprise us that the performance met with limited success and enthusiasm. The audience simply was not interested in the play and it soon disappeared from the Russian stage for thirty-five years (Weiner, p. 70).

*Fuenteovejuna* next appeared on the Russian stage during the 1911-1912 season when the St. Petersburg group, the Starynii Theater, directed by the brilliant Nikolai Evreinov produced it. Whereas the audience of the Moscov Maly Theater mainly consisted of members of the Russian intelligentsia, Evreinov's group directed its productions toward the St. Petersburg nobility and social elite. The Maly's purpose was progressive change and enlightenment while the Starynii's aim was esthetic and historical authenticity. Evreinov wanted to give his production in the exact manner in which actors performed these plays when they were first written.

<sup>20</sup> Maksim Kovalevskii, in *V pamiat' S. A. Iur'eva*, pp. 97-130, particularly, p. 127.

Evreinov believed in the principle of making a theater of life itself<sup>21</sup> and he engaged some of Russia's best known actors, musicians, and painters, who together truly created a spectacle of great beauty, art, and authenticity.

Nevertheless, the productions were not politically oriented although a political message could easily have been seen in some of them (Weiner, pp. 129-34). During the early years of the Soviet rule, Evreinov helped direct plays in which great masses of actors performed, very much like the mass spirit of *Fuenteovejuna*.

In the fall of 1911 the state theater censor approved the text of *Fuenteovejuna* for the Starynnyi Theater group and there are almost no deletions from the faithfully translated text of Lope's play.<sup>22</sup> The only deletions are the torture scene (pp. 88-92) and the commander's statement that Jacinta, one of the abused village girls, will involuntarily become a camp follower (p. 49).

At the end of August, 1913, *Fuenteovejuna* appeared for the last time — I think — during the tsarist period. This time at the Lubianskii Sad Theater of Nizhnii Novgorod (now Gorkii).<sup>23</sup> Although I have not been able to see the reviews of this production I would imagine that it had the approval of government officials and that it was very similar to the 1876 Maly version of *Fuenteovejuna*.

Whereas the Russian Theater before 1917 was essentially the domain of a very limited number of theatergoers, the Soviets radically reversed the situation (Gorchakov, p. 17). Under them the theater became an instrument for mass change among all Soviet nationalities (ISDTST, I, 60). Under the old regime the purpose of the theater was to support the existing system albeit that at times it was also to help modify it. However during the early years of the Soviet period the theater became the official instrument for converting the masses to a new ideology (Gorchakov, p. 109). Since the NEP period (1921-1929), after the establishment of Soviet control throughout the Soviet

<sup>21</sup> Nikolai A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia*, tr. Edgar Lehrman Columbia University Press, New York, 1957, p. 85.

<sup>22</sup> This item is also in the Lunacharskii Theater Library in Leningrad. Item 51631.

<sup>23</sup> Plavskin, *Lope de Vega* ..., p. 71, items 282-83.



Union, the theater has, as it had under the tsarist period, become an instrument to help maintain the current authorities in power.

Most of the great theater figures who were working at the time of the Bolshevik Revolution received it as a blessed event, one that would free the theater from the impossible controls and obstacles created by the tsarist bureaucracy (Gorchakov, pp. 97-8). Although the flowering of the Soviet theater during the first decade of Soviet control was only possible due to Soviet tolerance of the theatrical arts, the great originality of the Soviet theater was snuffed out after NEP (Gorchakov, p. 263).

During the early years of Soviet rule, actors, directors, and painters literally tried to create a paradise on earth because these people believed sincerely in the hope that Soviet rule promised (Gorchakov, p. 123). Anatolii Lunacharsky, Commissar of Education and others greatly supported the development of the theater. They hoped that the theater could reflect and express the masses' desire for freedom by acting it out on the stage.<sup>24</sup>

One of the methods of convincing the masses to favor the Soviet state was to show how bad life was under the old regime and how good it was or would be under Soviet rule. The Soviets felt that themes from Russian history and from the history of other nations which depicted the struggle of the masses against tyranny and oppression were most suitable. From Russian history they produced works dealing with the Bolotnikov Movement (1606-1607), Stenka Razin (1667-1671), the Pugachev Revolt (1773-1775), and others.<sup>25</sup> At the same time, the Soviet authorities also chose Western plays which depicted revolt, such as *Fuenteovejuna*.

Among the earliest Soviet attempts at producing mass drama were those numerous productions in which literally thousands of actors performed before thousands of spectators. For example, during the May Day celebrations in Petrograd in 1920, Soviet directors produced, "The Mystery Play of Liberated Labor," with a cast of two thousand who performed for some fifty-five thousand

<sup>24</sup> Iurii Osnos, *Sovetskaia istoricheskaia dramaturgiia*, Sovetskii pisatel', Moscow, 1947, p. 13.

<sup>25</sup> Joshua Carter, *The New Spirit in the Russian Theater (1917-1928)*, The Arno Press and The New York Times, New York, 1970, p. 126.

spectators.<sup>26</sup> In November of that same year in Petrograd, Nikolai Evreinov, who directed *Fuenteovejuna* at his Starynnyi Theater, directed a reenactment of the taking of the Winter Palace which had taken place two years earlier (Gorchakov, p. 149). Among the other mass plays performed in Petrograd in November of 1919 was *Fuenteovejuna* produced by the Bolshoi Dramatic Theater. These plays with mass scenes which the Soviets produced at that time were to set the tone and influence greatly Soviet culture.<sup>27</sup>

In order to encourage the Soviet masses to do heroic things the Soviet stage greatly favored and cultivated the heroic figure. This figure would serve as an ideal which the masses were to emulate<sup>28</sup> and in essence this figure would receive Soviet glorification.<sup>29</sup> This Soviet heroic figure would then become an instrument to help Soviet authority establish itself.

However not even heroic figures from the past had been entirely heroic in real life. Consequently Soviet theoreticians had to alter historical facts surrounding a given hero from the past.<sup>30</sup> If he in reality did have defects the Soviets would alter them. At the same time they would denigrate people from the past such as members of royalty and nobility in order to show to the Soviet masses just how bad such people were (Roberts, p. 33). In this manner Soviet authorities created myths concerning heroes and villains. Of course the Soviets are not unique in this area.

Soviet authorities created such myths for several reasons. First of all they felt the need to show that the Soviet Revolution was the legitimate and natural result of previous revolutionary struggle both within Russia as well as without (Roberts, pp. 3-6).

Therefore, if a play, be it Russian or Western, would depict revolt against authority, the play would basically be an interesting

<sup>26</sup> Osnos, pp. 13-4. See photographs of some of these mass spectacles in *Sovetskii Teatr*, ed. K. L. Rudnitskii, Iskusstvo, Moscow, 1967, pp. 1-2.

<sup>27</sup> Osnos, p. 16.

<sup>28</sup> Iu. Golovashenko, *Geroicheskoe nachalo v sovetskoi drama*, VTO, Moscow 1947, p. 3.

<sup>29</sup> Many women in Soviet literature resemble Laurencia. See Xenia Gasiorowska, *Women in Soviet Fiction*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1968, pp. 38-9, 133-4, 148, 158, 164.

<sup>30</sup> Spencer E. Roberts, *Soviet Historical Drama: Its Role in the Development of a National Mythology*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1965, p. 5.

one to further and strengthen Soviet authority and respectability. If the play had elements which tended to diminish the armed struggle of the masses to overthrow the existing oppressive form of government, the Soviets would eliminate them.

Such is doubtless the case with *Fuenteovejuna*, which depicts revolt. But Lope's play also depicts loyalty of people and king. And because the Soviet had deposed and soon eliminated Nicholas II, it surely at this time did not want to emphasize the attachment of the Spanish villagers for their sovereigns. This theme of course would go against Soviet deeds and this loyalty, as we shall soon see later in this paper, disappears from the Soviet performances of his play.

The Soviet authorities' decision to produce *Fuenteovejuna* in Kiev during the 1919 May Day festivities was brilliant, to say the least. Few of the Soviet Republics, if any, were so important to the Bolsheviks as was the Ukraine. Not only was the Ukraine vital to Soviet interests because of its strategic location, but its people, natural resources, agriculture, and industry were indispensable for the prosperity of the Soviet Union as well.<sup>31</sup>

The Ukrainian populace looked upon the Menshevik Revolution more as an opportunity to establish an independent state than as a revolt of a socio-political nature. Many Ukrainians looked upon the Bolshevik Revolution with great apprehension and soon, on November 20, 1917 Ukrainian leaders proclaimed the Ukrainian People's Republic which at that time the Soviets were not in a position to subdue.

The Soviet attempt to take the Ukraine by force came to an initial halt when the Soviets and Germany signed the Brest Litovsk Treaty on March 3, 1918. As a result both parties recognized the Ukraine as a separate and independent state under German occupation.<sup>32</sup> During this occupation which lasted from March to November of that year, the Germans supported the government of the monarchist General Paul Skoropadski who came to power by a coup d'état on April 28th, 1918.

<sup>31</sup> Robert S. Sullivant, *Soviet Politics and the Ukraine: 1917-1957*, Columbia University Press, New York, 1962, p. 23.

<sup>32</sup> George S. N. Luckyj, *Literary Politics in the Soviet Ukraine*, Columbia University Press, New York, 1956, pp. 5-8.

Skoropadski, to whom some people referred as "His Highness" declared himself hetman (chief) of the Ukraine, a title which he had inherited from his eighteenth century ancestor Ivan Skoropadski. Ivan received this title from Peter the Great for services rendered to the Russian crown. Paul Skoropadski was one of the Ukraine's wealthiest land owners and vehemently opposed the cries for agrarian reform from vast numbers of the Ukrainian peasantry. During Skoropadski's brief but tumultuous regime great bands of Ukrainian peasants used armed force to divide the land among the peasants and in trying to do so, they killed many landowners.<sup>33</sup>

In an atmosphere of peasant revolt, foreign intervention, and general political upheaval in the Ukraine, the Soviets could hardly have found a play more germane to the situation in the Ukraine than Lope's *Fuenteovejuna*, which was also one of the very first plays performed anywhere in the Soviet Union.

Following the October Revolution, Kiev changed hands numerous times. By the early winter of 1919 it temporarily fell again to the Reds. Nevertheless the White generals Simon Petliura and Anton Denikin always threatened to retake the city, which they did from August to December 17th, 1919. Polish troops occupied the city from May 7, 1920 to December 28th of that year and two days later the Ukraine became part of the USSR.

During the winter occupation of Kiev by the Soviets, in such an atmosphere of Red insecurity and vulnerability, the Soviet authorities wanted to help create a feeling of solidarity between them and the local population. They wanted to convince the people that life was better under Soviet rule than under the tsars, Whites, Poles, and any other group which was trying to undermine the Proletarian Revolution.

The Soviet authorities felt that the approaching May 1 celebration would be an ideal opportunity to unite all those in Kiev into a single and defiant spirit of opposition. Even when White artillery could be heard in the distance — a reminder to all, that the city was

<sup>33</sup> Arthur E. Adams, *Bolsheviks in the Ukraine, The Second Campaign, 1918-1919*, Yale University Press, New Haven, 1963, pp. 8-9. See also Serhii Lazlakh and Vasyl' Shakhrai, *On the Current Situation in the Ukraine*, ed. Peter J. Potichnyi, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1970, pp. 16-7.



still very vulnerable — the authorities decorated the streets with symbols of Soviet rule, such as flags and banners. They also prepared marches, concerts, spectacles, and speeches.

The Soviets also felt that a revolutionary play<sup>34</sup> would be in order because it would uplift the common spirit of the masses.<sup>35</sup> This play was entrusted to Konstantin A. Mardzhanov (Mardzhanishvili) the well known theater director from Georgia. Prior to the Bolshevik Revolution, Mardzhanov had directed several productions in Kiev and upon his return to that city, the Soviets appointed him to direct all of Kiev's theaters and to be commissar of the newly formed Kiev Lenin Theater, formerly the Solovtsovskii Theater.

Before the Bolshevik Revolution Mardzhanov had the reputation of being a progressive and he had directed at the prestigious Stanislavskii Moscow Art Theater.<sup>36</sup> He also rejected an offer to be the director of the Moscow Maly Theater. Although he was known for his occasional formalist views, Mardzhanov did receive the Bolshevik Revolution with enthusiasm and fervor.<sup>37</sup>

According to the Soviet writer, Vsevolod Vishnevskii, who was in Kiev at that time, the Red commander of the city, Nikolai Shors, was preparing his soldiers to attack the Whites and he asked Vishnevskii for a way in which he could buoy up his tired and weary Red troops. It was then that Vishnevskii approached Mardzhanov and asked the Georgian what he could do to help. Mardzhanov promptly answered that he could produce a play at the Lenin Theater

<sup>34</sup> Early in the Soviet period from about 1919 to 1923, the Soviets had few, if any Soviet plays, which depicted revolution. So, often the Soviets had to find Western plays and alter them in order that they conform to Soviet needs and precepts. Pavel Aleksandrovich Markov, *Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra*, Iskusstvo, Moscow, 1974, p. 297. P. M. Kerzhentsev felt that *Fuenteovejuna* was representative of Soviet views on the theater. P. M. Kerzhentsev, *Tvorcheskii Teatr*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moscow, 1923, p. 100.

<sup>35</sup> *Sovetskii teatr, dokumenty i materialy: Russkii Sovetskii Teatr: 1917-1921*, ed. A. Z. Iufit, Iskusstvo, Leningrad, 1968, pp. 217-8.

<sup>36</sup> G. Kryzhitskii, "K. A. Mardzhanov, vospominaniia, zametki," *Teatral'nyi Al'manakh: Sbornik statei i materialov, Kniga sed'maia* TVO, Moscow, 1948, p. 166. See also G. Kozintsev, "Glubokii ekran (Glavy iz knigi)," *Novyi Mir*, XXXVII, numbers 3-4 (March, 1961), 146.

<sup>37</sup> Alexandr Deich, "Lope de Vega v Kieve," *Teatr i dramaturgiia*, VIII (1935), 35-

by the Spanish playwright Lope de Vega about a peasant uprising. Vishnevskii was delighted.<sup>38</sup>

At that time Mardzhanov approached the up and coming theater painter Isaak Rabinovich who readily accepted the offer. The painter told Mardzhanov that with ochre he would reproduce on the Lenin Theater stage the golden color of Spanish sand and with some bluing he would recreate the Spanish sky. And so it was.<sup>39</sup>

For Mardzhanov, *Fuenteovejuna* was a banner for world revolution, but not the way that Lope had written it. After reading Iur'ev's published translation of *Fuenteovejuna*, he concluded that it was too monarchistic, although he understood that for Lope the strength of Spanish society lay in the unity of king and people. In order to reflect the new Soviet society's attitude toward the monarchy, Mardzhanov reduced the role of the Catholic Kings to a grotesque level in which they were marionettes, mere puppets of the Roman Catholic Church and of the Inquisition (ISDTST, I, 230).<sup>40</sup>

Mardzhanov also understood that in the Soviet Union there were still monarchists — as was Skoropadski and his followers — who mourned Nicholas II's death in April 1918. Consequently Mardzhanov wanted to present the Catholic Sovereigns in *Fuenteovejuna* in such an unfavorable and unsavory light that the Soviet population in general would have a negative image of both the Russian and the Spanish monarchies.

Mardzhanov even eliminated from his production the conflict between the Catholic Kings and the order of Calatrava, partly because the Spanish monarchy here has a positive image. And it goes without saying that Mardzhanov eliminated the play's final scene in which Ferdinand and Isabella pardon the villagers for their rebellion and promise to take them under royal protection until they could find a suitable lord to rule the village.

<sup>38</sup> Vsevolod Vishnevskii, "Dvadsatiletie sovetskoi dramaturgii, June 4, 1937," *Russkaia literatura*, I (1959), 161. However, Vera Iurenova, the actress who played the role of Laurencia, states in her memoirs that she suggested that Mardzhanov produce *Fuenteovejuna* for May 1, 1919. Vera Iurenova, *Zapiski aktrisy*, Iskusstvo, Moscow, 1946, p. 164.

<sup>39</sup> Vsevolod Vishnevskii, p. 161. See also I Rabinovich, "Moi put' na teatre," *Teatr i dramaturgiia*, 7 (1935), 13.

<sup>40</sup> A. Deich, "Rozhdennyi revoliuziei," p. 22.

Mardzhanov would not even allow the kings to help the masses. He wanted them to win their own freedom and to vanquish their oppressor without the Kings' assistance. For Mardzhanov the people alone made the revolution. Mardzhanov's production of *Fuenteovejuna* showed just how great a revolutionary impact the theater can have<sup>41</sup> and this interpretation of Lope's play was to have an extraordinary influence on revolutionary thought in the Soviet Union and abroad, particularly in Spain during the Second Republic.<sup>42</sup> Mardzhanov's production of *Fuenteovejuna* created the Soviet myth concerning this play.

Mardzhanov saw the conflict in *Fuenteovejuna* as one exclusively between the villagers and their feudal lord and he perceived the work in contrasting tones of black and white, of freedom and oppression, of the natural spontaneity and dignity of the villagers in contrast to the commander's hypocrisy and false sense of honor. The villagers therefore wore bright colored costumes while the lords wore dark clothes.

These contrasting tones appeared also in Rabinovich's stage decorations. He painted the entire stage floor a golden orange and divided it into two parts. On the audience's left there rose three great round yellow towers. In the distance luxuriant green vegetation blended into white mountains which then touched the blue sky.<sup>43</sup>

Rabinovich painted the villagers' quarter with vivid and bright colors in contrast to the somber color of the commander's castle which was on the audience's right and which was on an elevated spot.<sup>44</sup> Immediately in front of the castle Rabinovich painted an arch covered with heraldic devices. It was behind this arch that the court scenes and those between the master and the commander of Calatrava took place. Good and bad, white and black, the sun

<sup>41</sup> Eteri Gugushvili, "Kote Mardzhanishvili," *Spektakl', zvavshii ...* p. 10.

<sup>42</sup> G. Kryzhitskii, "Fuente Ovejuna K. A. Mardzhanova," *Teatr*, VII (1957), 125.

<sup>43</sup> Kryzhitskii, "Fuente Ovejuna...." p. 128. There is a sketch of Rabinovich's setting for *Fuenteovejuna* published in *Sovetskii Teatr, Iskustvo*, Moscow, 1967, p. 5.

<sup>44</sup> F. Ia. Syrkina, *Khudozhniki teatra o svoem tvorchestve*, Sovetskii khudozhnik, Moscow, 1973, pp. 211-29.

appropriately on the left and darkness on the right. This is how the Kiev audiences saw *Fuenteovejuna*.

Mardzhanov masterfully captured the spirit of the mass protagonist because he wanted to show that the group was more important than the individual<sup>45</sup> and the production ended with the successful rebellion of the villagers and the exalted victory dance around the dead commander's corpse.

Indeed, this production was so powerful that the audience could hardly control itself. All during Laurencia's famous monologue, the audience would constantly break into applause and in the torture scene the public screamed out, "Fuenteovejuna did it!"<sup>46</sup> After the final curtain all those present sang the *Internationale* after which the entire theater public present spilled out into the streets of Kiev full of genuine enthusiasm.

During the forty-one consecutive performances of *Fuenteovejuna* in that spring in Kiev, Red soldiers in battle gear as well as workers comprised most of the audience. Doubtless these productions not only spurred the workers on to greater productivity, but also soldiers were so full of revolutionary spirit that they marched off to fight the Whites as soon as the productions were over (Iureneva, pp. 172-73).

Mardzhanov's *Fuenteovejuna* created among the theater public a desire to struggle against the enemies of Communism, similar to the way that Calderón's *autos sacramentales*, or other religious processions might have inspired the Spanish faithful to strike out against the enemies of their faith. *Fuenteovejuna* according to Mardzhanov, in a sense was something of a spiritual or even a religious experience. His production created a communal fervor which powered the Reds against the Whites. Vsevolod Vishnevskii, a soldier in Kiev at that time, recalls how these performances affected those soldiers who saw it:

For us soldiers, this was a totally new spectacle. We saw in it that all difficulties were overcome and that all present were overcome by an enormous feeling of civic duty, by great civic and human thought. And when we left the

<sup>45</sup> N. Svetlovidov, "Aktery v gody grazhdanskoi voyny: Pervyi spektakl'," *Teatr*, number 2 (1938), 41.

<sup>46</sup> Kryzhitskii, "Fuente Ovejuna .....", p. 131.



theater we knew that this performance renewed us. We were dirty and it cleansed us, we were hungry and it nourished us. And we knew that we were ready to fight. At night, when we left the theater, shots were heard in the streets and we felt such a stimulation created in us by that performance that we felt that we should go to fight against the West.<sup>47</sup>

And the Red military commander of Kiev told Mardzhanov that if he sent all his troops to see the play, he would be sure of victory.<sup>48</sup> After these performances of *Fuenteovejuna* Mardzhanov's group performed elsewhere for farmers and workers.<sup>49</sup>

It goes without saying that great works of literature which depict the struggle for freedom are like a double edged sword. Consequently the Soviets had to be careful in later years as to when and where they produced plays like *Fuenteovejuna* because resistance to Soviet rule continued long after the Bolshevik Revolution during which time village and peasant uprisings, not unlike that which Lope depicted, were common.<sup>50</sup>

In more than one way Petrograd was similar to Kiev during the summer of 1919. The Bolsheviks still needed to consolidate their control because large segments of the population there were not totally

<sup>47</sup> Kryzhitskii, "Fuente Ovejuna...." p. 132. Mardzhanov escaped just in time from Kiev because the Whites had promised to hang him because of his production of *Fuenteovejuna*. See Konstantin Aleksandrovich Mardzhanishvili: *Tvorcheskoe Nasledie, Pis'ma, vospominaniia i stat'i o K. A. Mardzhanishvili*, Literature, Tbilisi, no year given, p. 447.

<sup>48</sup> In a sense Vishnevskii's quasi-religious reaction to Mardzhanov's *Fuenteovejuna* is by no means an isolated case in the annals of Soviet theater. For example, Alexander Tairov, the Russian theater director, felt that the entire Revolution of February, 1917, was like a giant mystery play which was unfolding before his very eyes. Gorchakov, p. 98.

<sup>49</sup> *Spektakl', zvavshii....* p. 29. In June, 1919, concurrently with the Mardzhanov production of *Fuenteovejuna* in Kiev, in the city of Iaroslavl' at the F. G. Volkov Theater, V. V. Kumel'skii directed the same play, doubtless along Mardzhanov's lines. M. Liubomudrov, *Stareishii Teatr v Rossii*, Iskusstvo, Moscow, 1964, p. 106. See also V. D. Kuz'mina, "Mestnye teatry," *Ocherki istorii russkogo sovetskogo dramaticheskogo teatra*, Akademiia Nauk, Moscow, 1954, p. 157.

<sup>50</sup> *Soviet Literary Theory and Practice During the First Five-Year Plan (1928-1932)*, King's Crown Press, New York, 1956, pp. 3, 7, 103, 106.

convinced about the benefits of Soviet rule. Consequently some people either resisted Soviet domination or felt that perhaps it would not last. There was also a physical threat to Petrograd from the White Army general Iudenich, whose march on the city ended on October 19, 1919 because of Soviet military resistance.<sup>51</sup>

Mardzhanov fled Kiev during the summer of 1919 and came to Petrograd where N. V. Petrov, the director of the Maly Dramaticheskii Theater, invited Mardzhanov to present his already famous version of *Fuenteovejuna*. Mardzhanov, along with many actors from the original troupe, began rehearsals and hoped to produce the play in October of that year in order to celebrate the second anniversary of the Bolshevik Revolution. But unfortunately Iudenich's campaign delayed the performances until November when they began on the stage of the Petrograd Bolshoi Dramaticheskii Theater.

There was no heat in the theater and both the public as well as the actors suffered from the extreme cold. The actors were so hungry and undernourished that it was sometimes difficult for them to perform and the audience frequently was too weak to respond enthusiastically. As in Kiev many Red Army soldiers saw these performances before they were off to the front.

These productions in Petrograd by the Maly were not of the best quality, mainly because Mardzhanov left the group for Moscow because of internal problems before its debut and the director, N. V. Petrov, lacked the Georgian's vitality and spirit.

Nevertheless the production did benefit from the painter A. A. Radakov and the composer Iu. A. Shaporin. Radakov had traveled to Spain and decided that black best reflected the country that he had seen. He felt that this color best symbolized the medieval nature of Spain and it dominated the settings. Shaporin created new dance and background music for this production which he later reworked and published in 1948.<sup>52</sup>

Mardzhanov's version of *Fuenteovejuna* spread like wildfire to other Petrograd theaters.<sup>53</sup> In October of 1919, V. S. Nevolin and

<sup>51</sup> A. Fevral'skii, "Narod—geroi p'esy," *Teatr*, VI (1972), 93.

<sup>52</sup> A. Fevral'skii, "Narod...." pp. 93-4.

<sup>53</sup> Although *Fuenteovejuna* appeared in Petrograd many times during the first ten years of Soviet rule, it did not seem to have received any performances

D. G. Gutman directed the newly formed Vol'nyi Theater's first production, *Fuenteovejuna*. The dancer Alexander A. Gorskii choreographed the dances for this production and when he soon became the balletmaster at the newly formed Elirov State Ballet School in Moscow he taught his students the dances from *Fuenteovejuna* which he had created for the Vol'nyi.<sup>54</sup>

During the mass theatrical performances in Petrograd of July, 1920,<sup>55</sup> the Petrograd Bolshoi Dramaticheskii Theater performed *Fuenteovejuna*. And on May 1, 1921, N. V. Petrov directed a pantomime-ballet based on Lope's play on the Square of the Winter Palace. The poet and composer Mikhail Kuzmin, who had criticized the propagandistic nature of the Maly Dramaticheskii Theater's November, 1919 performance, wrote the music for Petrov's pantomime-ballet.<sup>56</sup>

Another Petrograd group, the Ligovskii Dramaticheskii Theater, directed by N. V. Soloviev, was to perform *Fuenteovejuna* on July 21, 1921, but to the best of my knowledge, it never did.<sup>57</sup> The Ligovskii group wanted to produce *Fuenteovejuna* for the working class which the group felt the Soviet theater had forsaken and abandoned (Gorchakov, p. 132).

Following the professional performances of *Fuenteovejuna* in Petrograd during the Civil War, the play became part of the student repertoire. For instance, in April of 1925, members of the Leningrad Institute of Theatre Arts performed it in an adapted text, doubtless, also based on the Mardzhanov version. Neither the actors nor the director were of high quality but the play's theme linked the students' past with their present. The theater critic, N. Verkhovskii, was indeed pleased that the Institute did perform a play so suitable for contemporary Soviet audiences.<sup>58</sup>

in Moscow at this time. See *Teatry Moskvy: 1917-1927*, Gosudarstvennaia Akademiia Khudozhestvennykh nauk, Moscow 1928, pp. 155-95. In fact *Fuenteovejuna* first received a Moscow performance in 1937.

<sup>54</sup> *Russkii Sovetskii Teatr 1917-1921* ed. A. Z. Iufit, Iskusstvo, Leningrad, 1968, p. 379.

<sup>55</sup> *Sovetskii Teatr: k tridtsatiletiiu sovetskogo gosudarstva*, VTO, Moscow, 1947, p. 42.

<sup>56</sup> Fevral'skii, "Narod....", p. 93.

<sup>57</sup> *Petrogradskaia Pravda* (July 21, 1921), p. 4.

<sup>58</sup> *Leningradskaia Pravda* (April 18, 1925).

The theater in general was also important in the education of the Soviet worker and it helped to increase his social and political awareness. At the same time workers formed amateur theater groups which performed plays of a revolutionary nature in their own factories.<sup>59</sup> Such groups did appear in great numbers throughout the Soviet Union and many achieved artistic levels beyond what one might expect from non-professional actors. The repertoire for these drama groups included current Soviet plays as well as suitable ones from Western classics, among which was *Fuenteovejuna*.

In late 1927, the Metal Workers Drama Circle of the Ts G R factory, under the direction of Trunov, a member of the radical Proletarian Culture movement (Proletkult) performed Lope's play. The workers altered Lope's play in order to emphasize the masses' struggle for freedom and doubtless followed Mardzhanov's version.<sup>60</sup> The effect of the production on a large audience was most favorable and the critic from the journal *Rabochii i Teatr*, lauded the group's conscientiousness and skill particularly in their rendition of the mass scenes.<sup>61</sup>

On January 1, 1933, the Siberian State Theater "Krasnyi Fakel" (The Red Torch) of Novosibirsk, performed *Fuenteovejuna* in a version created by the group's director, Aksel Fr. Lundin. He removed any so called bourgeois passages and reduced the others to a bare minimum obviously truncating the text even more than Mardzhanov did. Above any artistic aims, he wanted to point out the social and economic contradictions of the Spain that Lope described in his play.

Lundin's enthusiasm reflected the current Soviet attitudes toward Republican Spain but his efforts from an esthetic point of view were not successful. In his real to show the injustices of Spanish medieval society as seen in *Fuenteovejuna*, hardly any of Spanish reality was left for the spectators. Apparently the only thing which remained of that country was its costumes. Even the critic from

<sup>59</sup> *Puti razvitiia teatra*, ed. S. N. Krylov, Teakinopechat', Moscow, 1927, p. 12.

<sup>60</sup> Gorchakov, p. 158. See Edward J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, Columbia University Press, New York, 1953, p. 6.

<sup>61</sup> *Rabochii i teatr*, number 48 (1927), 10.



*Sibirskie ogni* complained that scenes from Lundin's version which depicted the Spanish nobility and the Catholic Kings were not convincing and unrealistic.

However, the same critic lauded the scene between Laurencia and Pascuala in Act I and the scene in which Fernán Gómez interrupts the wedding. The stage designer, P. I. Sokolov, painted mountains as a backdrop in which there appeared a brook with real running water. For the scenes in which the Kings and nobles appeared, he designed a curtain on which there were grotesque crenelations of castle walls.<sup>62</sup>

Also in accordance with Soviet theater policy, the peasantry received a great exposure to the theater. In many cases professional groups toured the provinces in order to educate these masses in the theater and in Soviet ideology. Where possible Soviet authorities built new and permanent resident theaters, even in very small and remote places.

One such place was the collective farm of Zemetchino in the Voronezh District. There, in 1936, the Moscow Maly Theater, with its great tradition of realistic drama, established a branch theater in the Dolgorukii family palace, named after one of the Maly's former directors, I. S. Platon. Still vivid in the players' minds were the Maly's 1876 productions of *Fuenteovejuna* and Mardzhanov's.<sup>63</sup> In fact, the Zemetchino's director in 1936 was V. Abashidze, a young Georgian protégé of Mardzhanov according to whose interpretation, Abashidze directed Lope's play.

However it seems to me that this choice of a play might indeed have been inappropriate. It is true that the Soviet authorities hoped that this play would instill in the peasantry a feeling of thanks for the Soviet system and a feeling of repulsion for past oppression. And indeed some 150,000 people from the region saw the Zemetchino production of *Fuenteovejuna*.<sup>64</sup>

On the other hand some of the Soviet peasantry were disgruntled with Soviet rule because of the harsh collectivization process which

<sup>62</sup> *Sibirskie ogni*, number 1-2 (1933), 181-82.

<sup>63</sup> Gr. Falkovskii, "Stolichny teatr sela Zemetchino," *Vecherniaia Moskva* (March 3, 1936), p. 3.

<sup>64</sup> D. Kal'm "Istochnik," *Izvestiia* (May 22, 1936), p. 4.

had occurred during the 1930s. On more than one occasion peasants attacked Soviet party officials much in the same way that the villagers of Fuenteovejuna assaulted the commander. For example, before a performance of Gogol's *The Inspector General* at Zemetchino, someone had sawed through the posts which supported the stage and it collapsed during the performance, injuring several of the actors.<sup>65</sup>

L. Severov, the critic from the journal *Teatr i dramaturgiia*, called the Zemetchino production a daring experiment to resurrect *Fuenteovejuna* according to Mardzhanov. Abashidze's production was a brilliant success and attracted thousands of peasants many of whom actually participated in the mass scenes. These amateurs, in turn, transmitted this newly acquired theatrical experience to their own collectives and thus they disseminated Lope's play to more and more people of the Soviet Union's rural areas.<sup>66</sup>

The Zemetchino Theater troupe also trained many peasant actors and the group then became so competent that in 1936 it toured Moscow where it performed *Fuenteovejuna*, at the Maly.

Unfortunately however, the Moscow performances received a poor review from the critic Em. Beskin who felt that they lacked vitality and poorly depicted the Spanish peasants. Beskin even accused the women actors of being, "too Carmen like."

On the other hand Beskin did have words of praise for some of the actors: Staniulis as Frondoso and Poliakova as Laurencia. But in general Beskin was pleased that the Zemetchino group did perform Lope's play because of its political and cultural messages.<sup>67</sup>

Apparently the Abashidze production of *Fuenteovejuna* so pleased the Moscow Maly officials that they asked him to produce it in Moscow during the fall season of 1936, doubtless in solidarity with the Spanish Republic against Franco. The director and his staff were to begin rehearsals early in September of that year in what was

<sup>65</sup> Serge Orlovsky, "Moscow Teaters, 1917-1941," *Soviet Theater 1917-1941, A Collection of Articles*, ed. Martha Bradshaw, Columbia University Research Program on the USSR, New York, 1954, p. 119.

<sup>66</sup> L. Severov, "Lope de Vega v Zemetchine," *Teatr i dramaturgiia*, number 4 (1936), 242-43.

<sup>67</sup> E. M. Beskin, "Lope de Vega na kolkhoznoi stsene," *Vecherniaia Moskva* (May 26, 1936), p. 5.

to have been a spectacular production, similar to those taking place at that time in Madrid. The Maly scheduled the production for early November but I have not seen any account of it and perhaps there never was any.<sup>68</sup>

The impact of Spain's Civil War on the Soviet Union was great and this national tragedy greatly aroused the pro-Republican passions of the Soviet people. In their minds no other Spanish literary work so symbolized the struggle of the Second Republic against Fascist intervention as did *Fuenteovejuna*.

The Moscow Theater of Revolution — now called the Vladimir Maiakovskii Moscow State Theater — first produced *Fuenteovejuna* on February 17, 1938. Soviet theater reviewers constantly drew parallels between Lope's villagers and the people of Republican Spain. One critic, for example, called Franco and his followers, the descendents of Fernán Gómez.

Critics also referred to Laurencia as the Pasionaria — Dolores Ibarruri — of her age and indicated that actors in Madrid, very close to the front lines, used *Fuenteovejuna* to inspire the Republic soldiers to defend Madrid very much in the way that Mardzhanov's production had inspired Red Army soldiers in Kiev. The Soviet critics insisted that whereas in *Fuenteovejuna* the villagers were victorious, so too will the Spanish Republic overcome all obstacles and victory against oppression will come.

Against a backdrop which depicted a medieval fortress with prison-like towers, the actors of the Moscow Theater of Revolution played out their roles. However, almost all the critics attacked the performances as weak, uninteresting, and definitely out of character with Lope's play. With the exception of the twenty-four year old actress V. V. Eniutina, who had recently graduated from a theater academy, the actors simply were not convincing. Nevertheless Eniutina's performance was exciting and electrified the audience.

A. Gureev, critic from *Pravda*, agreed with some of the changes that the troupe's directors, O. I. Pyzhova and B. V. Bibikov, had made. But he could not understand why the directors had eliminated Laurencia's speech to Pascuala in Act I, in which Laurencia expressed

<sup>68</sup> "Ovechii Istochnik v Malom Teatre", *Vecherniaia Moskva* (August 22, 1936), p. 3.

to her friend her opposition to marriage and that she desired to retire to a pastoral life, full of good food and peace. Apparently the producers felt that this speech would make Laurencia appear selfish and sybaritic. After all, her place was with her people and therefore she should not live alone.<sup>69</sup>

Iu. Spasskii, the critic from *Teatr*, felt that Laurencia as performed by Eniutova was too passionately in love with Frondoso and was perhaps too excessive in expressing her feelings. He felt, rightly so, that such emotion was out of character for Laurencia.<sup>70</sup> As indeed it was. Spasskii and other critics were also disappointed that the directors placed the torture scene on stage rather than off and that it was bad taste to have Laurencia kill the commander and Ortuño.

Gureev and other critics almost unanimously said that the scenery by Valentina Khodasevich and V. Basov was too austere, too cold, and that it neither resembled nor reflected the Spanish spirit and the exuberance of peasant villagers. Nevertheless the critics were very pleased that the group had produced this revolutionary work.<sup>71</sup>

The critic from the Minsk newspaper, *Sovetskaia Belorussia*, not only drew parallels between the struggle of *Fuenteovejuna* against the commander and the struggle of the Second Spanish Republic against Fascism. He made it a point to compare the village's struggle with the struggle of the White Russian people of the past against the, "oppression of the Polish lords and tsarist satraps." This oppression, according to the critic, disappeared with the advent of Stalin's Constitution which he said gave to the White Russian people their present rights.<sup>72</sup>

At least two composers did the music for the production. One of them, K. Kuznetsov, prepared himself amply in order to carry out this difficult task. First he read Menéndez y Pelayo's study and edition of *Fuenteovejuna* and then immersed himself in the Spanish

<sup>69</sup> *Pravda*, (February 25, 1938), p. 6.

<sup>70</sup> Iur. Spasskii, "Dva spektaklia v Teatre Revoliutsii," *Teatr*, number 4 (1938), 30. See also L. Maliugin, "Moskovskie spektakli," *Iskusstvo i zhizn'*, number 6 (1938), p. 23.

<sup>71</sup> *Pravda*, (February 25, 1938), p. 6.

<sup>72</sup> "Spektakl' bol'shoi sotsial'noi sily," *Sovetskaia Belorussia*, number 137 (3004) (June 16, 1938), p. 4.



musical idiom, studying a wide variety of Spanish folk and classical music, particularly the works of Francisco Salinas, Fernando Sor, and Felipe Pedrell.

Kuznetsov felt a great admiration for the villagers' bravery and resistance to tyranny. He saw similarities between *Fuenteovejuna* and the sailors' chorus from the opera *The Destroyer Cruiser Potemkin* in that both works contain the theme of, "one for all and all for one."<sup>73</sup>

Apparently the next performance of *Fuenteovejuna* in Russian, was in late 1940 or early 1941, just at the beginning of the Russo-German conflict. The theater group of the Voroshilov factory in Voronezh produced the play, quite obviously to help steel the audience for the impending struggle against Fascism.<sup>74</sup>

The next performance of *Fuenteovejuna* in Russian which I have been able to find took place in 1947 in the Karelian-Finnish Autonomous Soviet Socialist Republic city of Petrozavodsk at the Republican Theater of Russian Drama. The script was based on a translation by Mikhaïd Lozinskii and from what I can surmise from the reviews of this production it followed the Mardzhanov version.<sup>75</sup>

In January, 1957, the six year old Murmansk theatrical group, the S. M. Kirov House of Culture theater group, under the direction of N. A. Lakovleva performed *Fuenteovejuna* at the Moscow meeting of the Pan Soviet Congress of Directors of Amateur Theaters.

When Iakovleva first established her group she faced a number of serious problems. First of all the participants were from different age groups and had varied theater experience and talent. Nevertheless their common interest in producing good theater brought and kept them together.

They wanted to present works that depicted heroic and noble acts, particularly those which the masses carried out. They wanted to portray characters on the stage whose moral excellence, bravery, and integrity they wanted everyone to emulate in his daily life. *Fuenteovejuna* was naturally a logical choice for their repertoire.

<sup>73</sup> K. Kuznetsov, "Muzyka k p'ese *Ovechii Istochnik*, Lope de Vega," *Sovetskaia Muzyka*, number 2 (1938), 75-83.

<sup>74</sup> V. D. Kuz'mina, "Mestnye teatry," p. 477.

<sup>75</sup> *Leninskoe Znamia* (Petrozavodsk) (June 17, 1947), p. 3.

In preparing for the production of *Fuenteovejuna*, the group's sixty participants studied Lope's biography, his works, and the Spain which the play depicts. They also studied, fencing, and Spanish folk music, which greatly enhanced the performances. The acting was exciting and inspired the audience. To the best of my knowledge this is the last Soviet performance of this play in Russian.<sup>76</sup>

*Fuenteovejuna* did not only appear on the Soviet stage as a play. Two very important Soviet composers; Reinkhol'd Gliere (1874-1956) and the lesser known Alexander Krein (1883-1951), wrote ballets based on Lope's play.

It is now known exactly when Gliere first became acquainted with *Fuenteovejuna* but it would be safe to assume that he knew the play long before the Soviet period. Doubtless he was also familiar with Mardzhanov's version because Gliere was in Kiev during the summer of 1919 and it would be very likely that he saw the Georgian's production.<sup>77</sup>

Gliere was interested in heroic themes and in 1923 the Bolshoi Theater commissioned him to do a three-act ballet on *Fuenteovejuna*,<sup>78</sup> although some sources say that he began work on this ballet as early as 1921 (Person, II, 84), with the help of the librettist, A. P. Petrovskii. The results of their combined efforts produced a ballet based on Lope's play entitled the *Komedianty*. Unfortunately this ballet and its later revisions were ill fated from the start and had little if any success on the Soviet stage.<sup>79</sup>

The problem with the *Komedianty*, for example, was that it did not conform to Soviet demands on art. First of all the ballet was too abstract for Soviet taste. For instance, in the prologue, doves, attacked by predators, vanquish them. Here Petrovskii wished to show symbolically the victory of good over evil. And one would think that such an allegory would please both Soviet authorities as well as the public. But Petrovskii made an error in judgement when he used a cross as the symbol of good and placed it on a belfry which

<sup>76</sup> N. Nadezhdina, "Tvorcheskaiia udacha," *Trud* (January 2, 1957), p. 4.

<sup>77</sup> Reingol'd Moritsevich Gliere: *Stat'i, vospominaniia, materialy*, ed. D. M. Person, *Kuzyka*, Leningrad, 1966, II, pp. 84-5.

<sup>78</sup> *Sovetskii Baletnyi Teatr* (1919-1967), *Iskusstvo*, Moscow, 1976, p. 54.

<sup>79</sup> *Russkii sovetskii teatr 1921-1926*, ed. A. Ia. Trabskii, *Iskusstvo*, Leningrad, 1975, III, p. 105.

tolled throughout the theater. Obviously the cross and the church as a symbol of good would not be acceptable to Soviet standards although for the villagers of Fuenteovejuna they were.<sup>80</sup>

In Act III a group of itinerant players called the *komediantry* act out the rebellion as a ballet within a ballet. In fact it seems that the village's struggle against the commander was of secondary importance in Gliere's work (Person, II, 137-38). When the Bolshoi began rehearsing the *Komedianty*, the Theater's principal director N. S. Golovanov praised the music and at the same time told Gliere and Petrovskii to revise the libretto because in its present state it was unacceptable.

On April 5, 1931, a branch of the Bolshoi Theater performed a revised version of the *Komedianty*. But again the performance was not successful because the libretto still did not conform to Soviet standards and the directors still were unhappy with it.<sup>81</sup> It was not until May 28, 1955, that an even more revised version of *Komedianty* appeared on the stage of the K. S. Stanislavskii and Vl. I. Nemirovich-Danchenko Moscow Musical Theater with a new libretto created by the young balletmaster A. Chichinadze. With the same original music by Gliere the *Komedianty* was now called either *Doch' Kastilii* (The Daughter of Castille) or *Doch' naroda* (The Daughter of the People). This version was closer to Lope's original than were the previous two, but the critics were again disappointed with it.<sup>82</sup>

B. L'vov-Anokhin from *Teatr* lamented that Gliere and Chichinadze still did not bring out the play's heroic theme and the critic felt that the production was too abstract because the theme of mass struggle still did not come through clearly.

<sup>80</sup> Although the Central Committee of the Communist Party officially proclaimed socialist realism on April 23, 1932, the Soviets applied the tenets of socialist realism earlier. Gleb Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin* (1919-1953), University of Oklahoma Press, Norman, 1971, pp. 253, 256 and Ernest J. Simmons, *Russian Fiction and Soviet Ideology*, Columbia University Press, New York, 1958, pp. 1, 5.

<sup>81</sup> Person, II, 138. See also R. M. Gliere: *Notograficheskii spravochnik*, ed. B. Iagolim, Muzyka, Moscow, 1964, pp. 48-9.

<sup>82</sup> Person, II, 179 and Lyudmila Plykova, *Soviet Music*, Foreign Language Publishing House, Moscow, 1967, p. 131 and *Istoriia Muzyki Narodov SSSR* (1946-1956), (Sovetskii Kompozitor, Moscow, 1973), IV, 152, note 1.

The same critic felt that the ballerina E. Vlasova in the role of Laurencia did not even see herself as portraying a heroic role. In essence, L'vov-Anokhin lamented that the production lacked daring, scope, and temperament. Consequently, to the best of my knowledge, the ballet has not received any performance subsequent to its 1955 production. But even if it has, it has not been a popular ballet in the Soviet Union.<sup>83</sup>

If Gliere's *Komedianty* was an unsuccessful Soviet ballet, it was due to what are obviously ideological differences with Soviet concepts and aims. Such, however, was not the case with Alexander Krein's ballet based on *Fuenteovejuna* entitled *Laurensiia* (1939) whose name is the same as the play's heroine. It was and has been one of the most successful and popular of all the Soviet ballets.

Krein belongs to the group of Russian composers born before the Bolshevik Revolution who successfully adapted themselves to the tenets of Soviet art.<sup>84</sup> Although in the early 1930s some critics labeled him as a formalist, with *Laurensiia* his future with Soviet officialdom vastly improved.<sup>85</sup>

At the beginning of this century Krein belonged to the Society of Jewish Music which Ephraim Sklar had established in 1908 (Weisser, pp. 41, 45). The aim of this group was to preserve, study, and develop Jewish music, particularly Jewish folk music and much of Krein's output reflected his Jewish cultural background. He wrote for the Russian Jewish Theater, the Habima, among others. Krein's interest in Jewish folk music also led him to discover the folk music of other Soviet nationalities as well as the folk music of other nations, particularly Spain's, which he studied in depth.

Krein like many other artists joyfully received the Bolshevik Revolution because he believed that it would bring a better life for all of the peoples oppressed by the tsarist regime. He was a man of great humanitarian qualities and obviously saw the basic humanitarian message that Lope's play conveyed.

<sup>83</sup> B. L'vov-Anokhin, "Moskovskie Prem'ery," *Teatr*, number 9 (1955), pp. 170-71.

<sup>84</sup> Richard Anthony Leonard, *A History of Russian Music*, The MacMillan Company, New York, 1957, p. 343.

<sup>85</sup> Albert Weisser, *The Modern Renaissance of Jewish Music: Events and Figures, Eastern Europe and America*, Bloch Publishing Company, Inc., New York, 1954, pp. 115-6.



In 1936 the Bolshoi Theater commissioned Krein to do a ballet based<sup>86</sup> on *Fuenteovejuna* perhaps hoping that it would be superior to Gliere's *Komedianty* (Krein, p. 22). However it seems to me that the principal official purpose for this ballet was to express Soviet solidarity for the Second Spanish Republic engaged in its Civil War. Krein naturally sympathized with the Republican cause also.

However, for reasons which I have not been able to discover, *Laurensiia* received its premiere only on March 22, 1939 by the Leningrad Kirov Opera and Ballet Theater (Krein, p. 16), for the XVIIIth Party Congress.<sup>87</sup> I suspect that by this time the ballet's prime political purpose was now to prepare the Soviet public for the impending struggle with Nazi Germany because the Second Republic fell on March 23, 1939 (Krein, p. 60).

So successful was Krein's ballet that it has received hundreds of performances and has appeared in many of the major cities in the Soviet Union, Bulgaria, Czechoslovakia, and North Korea. Although the music from *Laurensiia* is rarely heard in concert halls, there does exist a suite comprised of its dances (Krein, p. 22).

Both Krein and E. M. Mandelberg, the ballet's librettist, drew parallels between the events in *Fuenteovejuna* and the Spanish Civil War and of course they based *Laurensiia* on the Mardzhanov version. Consequently Krein's ballet is a new Soviet attempt to translate *Fuenteovejuna* into a dance of mass revolution and struggle.<sup>88</sup>

It is also important to note here that the role of Laurencia was the most heroic feminine role in any Soviet ballet up to that moment.

<sup>86</sup> Iulian Grigor'evitch Krein, *Aleksandr Krein*, Muzyka, Moscow, 1964, pp. 15-16.

<sup>87</sup> Vera Krasovskaia, *Vakhtang Chabukiani*, Iskusstvo, Moscow, 1956, p. 84.

<sup>88</sup> I. Sollertinskii, "Laurensiia, Prem'era v Leningradskom teatre opery i baleta. S. M. Kirova." The premiere was on March 22. *Izvestiia* (March 24, 1939). On this page of *Izvestiia* there also are news items from the war torn Republican Spain. For a list of performances of *Laurensiia* at the Kirov, see *Gosudarstvennyi ordena Lenina Akademicheskii Teatra opery i baleta, imeni S. M. Kirova*, GMI, Leningrad, 1957, pp. 161-172. In 1939 the Kirov performed it twenty-four times and the following year, seventeen. The large number of performances of *Fuenteovejuna* also reflects the Soviet romantic and heroic taste on the eve of World War II. See Maurice Friedberg, *Russian Classics in Soviet Jackets*, Columbia University Press, New York, 1962, p. 36. I thank Professor Friedberg for the kind and generous help he gave me concerning this section of my study.

Although in previous Soviet ballets, women fought battles and struggled, no woman in a Soviet ballet ever achieved such heroic proportions.<sup>89</sup>

The ballet is in three acts and four scenes. Act I has the first two scenes and each of the last two acts has one. The work opens with a bucolic scene in which the peasants are returning from the fields to the village. Life is good, there is joy in their hearts, and Frondoso's love grows despite Laurencia's reluctance, although the audience senses that eventually she will submit to her love for him.

The commander's arrival at the village disrupts the group's happiness by attempting either to seduce or to rape many village girls, including Laurencia. Later, as in Lope's Act I, the commander comes across Laurencia in the woods while she is washing clothes in a brook. As the commander tries to rape her, Frondoso appears, picks up the commander's abandoned crossbow and uses it to force the commander to free Laurencia.

By Act II, the love between Frondoso and Laurencia has grown and they are to be wed. But again the commander interrupts the festivities and carries off Laurencia and Frondoso to his castle. In the last Act of the ballet Laurencia has escaped and in her monologue she expresses her shame and leads the villagers to kill the commander after which the entire village with red banners dance victoriously. One of the sources I have seen states that Frondoso challenges and kills the commander in whose blood he bathes the village's banner.<sup>90</sup>

Much of the ballet's initial success was due to the Kirov's great dancers.<sup>91</sup> The outstanding Georgian dancer Vakhtang Chabukiani was the first of the group to dance Frondoso. At the same time he, as the ballet master, directed and choreographed the entire ballet.

<sup>89</sup> *Istoriia muzyki narodov SSSR (1932-1941)*, Sovetskii Kompozitor, Moscow, 1970, II, 87.

<sup>90</sup> Iulian Krein, pp. 214-5 and 100 *baletnykh libretto*, Muzyka, Moscow, 1968, pp. 129-30.

<sup>91</sup> N. D. Volkov, "Geroicheskaia tema v baleta: po povodu baleta *Laurensiia*," *Leningradskii Gosudarstvennyi ordena Lenina Akademicheskii Teatr opery i baleta imeni S. M. Kirova*, Izdanie Leningradskogo ordena Lenina Gosudarstvennogo Akademicheskogo Teatra opery i baleta imeni Kirova, Leningrad, 1940, p. 118. Photographs of the Kirov productions of *Laurensiia* are on pages 117-57 of the above mentioned book.

Chabukiani, like his countrymen Mardzhanov and Abashidze, were interested in the heroic theme in art, in the role of the masses, and the victory of good over evil. He had danced the role of don Quijote in Ludwig Minkus' ballet of that same name<sup>92</sup> and in 1938 at the Kirov he had danced in and choreographed the Soviet Georgian ballet *Serdzhe Gor* (The Heart of the Mountains), which depicted a revolt by Georgian peasants against their feudal lords. Obviously this ballet had a great deal in common with *Laurensiia* and it is therefore not surprising that Chabukiani would want to participate in Krein's ballet.<sup>93</sup> Chabukiani also danced Frondoso and directed *Laurensiia* on many other Soviet stages until the nineteen fifties.<sup>94</sup>

The great ballerina Natalia Dudinskaia danced the role of Laurencia and she too felt inspired by the heroine's spirit, and indomitable love for justice and it was definitely a role that reflected Dudinskaia's sentiments. In passing I might mention that both Dudinskaia and Chabukiani were recipients of the Stalin Prize mainly because of their roles in Krein's ballet.<sup>95</sup>

As could be expected the critics wrote very favorable reviews of the Kirov's *Laurensiia*.<sup>96</sup> They were lavish in their praise about the clarity of the ballet's heroic themes. They loved the Spanish elements in dance, costumes, and spirit which the entire troupe had so masterfully portrayed.<sup>97</sup>

Equally they praised both the scenery and decorations which the Georgian painter S. Virsaladze created, as well as the orchestra directed by I. E. Sherman. Virsaladze may have received inspiration for these settings from his teacher Isaak Rabinovich, Mardzhanov's set designer in Kiev.<sup>98</sup>

In late May, 1940 the Kirov gave *Laurensiia* again in what was part of the festival of Leningrad performing arts in Moscow. The

<sup>92</sup> Viktorina Kriger, *Vakhtang Chabukiani*, Znanie, Moscow, 1960, p. 17.

<sup>93</sup> Vera Krasovskaia, pp. 84, 95.

<sup>94</sup> Kriger, pp. 24-6.

<sup>95</sup> B. Shavrov, "Virtuozы tantsa: Laureaty Stalinskoi Premii," *Iskusstvo i zhizn'*, number 4 (1941), 14-5.

<sup>96</sup> D. Tal'nikov, "Kul'tura Leningradskogo Baleta," *Teatr*, number 8 (1940), 40.

<sup>97</sup> A. Blok, "Laurensiia v Teatre Opery i Baleta im. S. M. Kirov," *Iskusstvo i zhizn'*, number 5 (1939), pp. 36-7.

<sup>98</sup> V. Vanslov, *Sima Virsaladze*, Sovetskii Khudozhnik, Moscow, 1969, p. 189.

composer Dmitrii Kabalevski had the highest praise for this production and said so in an article he wrote for *Pravda* on May 20, 1940. He wrote that *Laurensiia* was a festival for the eyes and ears and "in sum, the ballet *Laurensiia* is a brilliant artistic success due to its authors and performers." But he later lamented that so far Moscow theaters had paid so little attention to it. Later, however this situation would change.

In January of 1951, the Lithuanian State Theater of Opera and Ballet performed *Laurensiia* for the first time. V. Rubinshtein, the critic from *Sovetskaia Litva*, was happy with some aspects of the production. For example, the ballet master M. Matusovskii successfully showed the work's social content and the mass scenes. Rubinshtein also lauded the performances by G. Sabliauskaite as Laurencia and S. Goncharov as Frondoso as being particularly outstanding. So was the orchestra directed by Kh. Pateshinskas. However Rubinshtein disliked the lack of authenticity in the costumes and scenery. He felt that they did not depict the Spain of *Fuenteovejuna* and that they lacked the Spanish spirit and character altogether.<sup>99</sup>

It also appears to me that Soviet authorities were interested in presenting this ballet in such a sensitive area of the Soviet Union, perhaps hoping to suggest to the Lithuanian population that it was better off under Soviet rule than it had been as a republic and as a part of tsarist Russia. Nevertheless, I have no knowledge that the ballet has appeared again any place in the Baltic region since 1951.

But perhaps the most significant of all the *Laurensiia* performances were both those given in February 1956 in Moscow by the Bashkirian Ballet during the festival entitled "A decade of Bashkirian Art" and then the productions which the Bolshoi Theater gave on February 15, 1956 for delegates to the Twentieth Congress of the Communist Party (Krein, p. 20). We should not forget that it was the first party congress following Stalin's death and it marked the beginning of a period of relative relaxation in the Soviet Union known as the "thaw."<sup>100</sup> This performance — it would seem — was a

<sup>99</sup> V. Rubinshtein, "Laurensiia na litovskoi stsene," *Sovetskaia Litva* (January 10, 1951). In 1949 Alexander Krein composed the music for Lope's *El maestro de danzar* ("Uchitel' tantsa"), one of Lope's most popular plays in the USSR. Krein, p. 85.

<sup>100</sup> George Gibian, *Interval of Freedom; Soviet Literature During the Thaw*



way of saying that now Stalin, the Soviet Fernán Gómez, and his cohorts are no longer and that the Soviet people as did the villagers of Fuenteovejuna could look forward to the future with great optimism.<sup>101</sup>

Curiously enough the role of Fernán Gómez underwent some significant changes here in that the commander's negative traits are somewhat intensified. N. Shumskaia, the critic from *Sovetskaia Muzyka*, felt that Gómez was depicted as a coward accustomed to satisfying all of his whims, and caprices.<sup>102</sup> He, according to Shumskaia, looked more like a degenerate and sybarite, who in a newly added scene, frolicked with prostitutes. It is difficult exactly to know how to interpret this new scene but it could possibly be alluding to or be suggestive of Stalin or more of Pavel Laurentii Beria, Stalin's People's Commissar of Internal Affairs of the Soviet Union and Chief of the Security Police of the USSR.<sup>103</sup>

Again, Chabukiani danced the role of Frondoso and directed this production. The great Mais Plisetskaia danced the part of Laurencia whom she considered reflected her very own attitudes and who served as her heroic ideal. And she danced it, "with all her soul."<sup>104</sup>

But for the most part many critics felt that this production of *Laurencia* was indeed weak in general. It lacked the Kirov's energy and many of the Kirov's dancers were missing from the Bolshoi's

1954-1957, University of Minnesota, Minneapolis, 1960, pp. 9-12 and Deming Brown, *Soviet Russian Literature Since Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge 1978), p. 5. I thank Professor Brown for his kind and generous help in this section of my study. From 1956 to 1965 the Bolshoi produced *Laurensiia* thirty-eight times. *Bol'shoi Teatr SSSR*, ed. V. A. Boni, Planeta, Moscow, 1976, II. I saw this information in a recent Kubon and Sagner flier. See also Helene Bellew, *Ballet in Moscow Today*, New York Graphic Society, Greenwich Connecticut, 1957, pp. 190-200.

<sup>101</sup> *Bol'shoi Teatr*, no publisher indicated, Moscow, 1958, p. 255.

<sup>102</sup> N. Shumskaia, "Laurensiia," *Sovetskaia muzyka*, number 7 (1956), 83.

<sup>103</sup> Nikolai Eliash, "Prazdnik tantsa: Balet *Laurensiia* na stene Bol'shogo teatra SSSR," *Sovetskaia Kul'tura* (March 20, 1956), p. 3. Beria was an infamous pervert and debaucher of young women. See Thaddeus Wittlin, *Commissar The Life and Death of Lavrenty Pavlovich Beria*, The MacMillan Company, New York, 1972, pp. 87-8, 250-53, 408. I thank my good colleague Albert Resis for suggesting Beria as the commander's real life Soviet counterpart.

<sup>104</sup> N. Roslavitseva, *Maiia Plisetskaia*, Iskusstvo, Moscow, 1968, pp. 59-60.

production.<sup>105</sup> The critic N. El'iash even felt that Lope and his Spain had disappeared from this production and that it did not sufficiently emphasize the people's struggle against its oppressors.<sup>106</sup>

It is difficult to explain this lack of revolutionary emphasis, unless perhaps Soviet authorities wanted to criticize Stalin's excesses without suggesting too excessively the theme of revolt. Obviously by this time in the Soviet Union — when Soviet control was total — Soviet authorities did not want to suggest to the people that they imitate the villagers of Fuenteovejuna.

In the Soviet attempt to convince the Ukrainian population that Soviet rule was preferable to what had existed previously, *Fuenteovejuna* was again an instrument used by Soviet authorities as an instrument of conversion to Soviet ideology.

In Kiev during the summer of 1920, actors from different theatrical orientations and schools helped establish the Ivan Franko Ukrainian State Dramatic Theater under the direction of G. O. Iura (ISDTST, I, 234). This group traveled to many Ukrainian cities and villages where it performed a cultural, political, and civic role under very difficult conditions, having to evade enemy soldiers and robber bands. But the audiences were grateful, so much in fact that the villagers often hid the actors' horses so that they could not continue on to the next engagement.<sup>107</sup>

In November, 1920, in Vinnitsa the Franko Theater performed *Fuenteovejuna* and in the spring of 1923 it repeated this play for miners and workers in many Don region cities and towns (ISDTST, I, 240). Soon after, the group performed *Fuenteovejuna* on the stage of the Alexandrinskii Theater in Petrograd.<sup>108</sup>

In 1922 in Kiev, another group of actors formed the M. Zan'kovetskaia Ukrainina Dramatic Theater (ISDTST, II, 179-81), which

<sup>105</sup> Vera Krasovskaia, *Stat'i o Baletе*, Iskusstvo, Moscow-Leningrad, 1967, p. 24.

<sup>106</sup> Eliash, p. 3.

<sup>107</sup> *Ukrainskii Dramatichnii Teatr*, Vidavnistvo Akademii Nauk URSR, Kiiiv, 1959, II, 72-3. I am very much indebted to Doctor Myron and Alexandra Kuropas of the De Kalb Public Schools for their generous and kind assistance concerning the Ukrainian language and other aspects of Ukrainian culture and history.

<sup>108</sup> *Ukrainskii Dramatichnii Teatr*, II, 114, 127.

initially, at least, was another Ukrainian itinerant group and toured with the aim of instructing the masses in theater and current Soviet ideology (ISDTST, III, 222). In 1926, under its director D. Kozachkovskii, the Zan'kovetskaia group also produced *Fuenteovejuna* according to Mardzhanov.<sup>109</sup>

In the summer of 1924 the Odessa Itinerant Workers and Farmers Theater was established by actors from the Franko Theater and it visited villagers and peasants of the Odessa region. In its first months it gave twenty-two performances, including some of *Fuenteovejuna*, before at least ten thousand spectators. Many of these people were so poor that they were admitted free of charge. The group's actors also trained local theatrical groups (ISDTST, II, 179-81).

In 1923, in Lokhvitsa, workers, peasants, and amateur actors established The Tobilevich Workers and Peasants Theater which between 1926 and 1927 produced *Fuenteovejuna*. In 1927 the Kharkov Workers and Peasants Theater also performed *Fuenteovejuna* at this time. In 1929, in Zaporezhe the Dniiprostanu Itinerant Theater also performed *Fuenteovejuna* for peasants and workers.<sup>110</sup>

In 1933 the Ukrainian Labour and Farmers Temple Association of Manitoba, Canada performed *Fuenteovejuna* in Ukrainian in a production which followed the Mardzhanov version. The translator and adaptor of the play was the Soviet Ukrainian director L. Preslavish but the editor of the text was the Soviet Ukrainian writer V. Vrazhlyvyi (1902-1938), whose real name was Shtan'ko and who ironically died in a Soviet concentration campo in 1938.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> L'viv'skii derzhavnii ordena trudovogo yervonogo prapora ukrains'kii dramatičnii teatr imeni M. Zan'kovets'koi, *Mistetsvo*, Kiiiv, 1965, p. 48. See also ISDTST, III, 220-22.

<sup>110</sup> *Ukrainskii Dramatičnii Teatr*, II, 274, 280. On September 10, 1920 the Theater Section of the Kremenchug Educational Committee planned to produce *Fuenteovejuna* but I do not know if the committee ever produced it. *Sovetskii teatr: Dokumenty i materialy, Teatr Narodov SSSR (1917-1921)*, ed. A. Z. Iuft Iskusstvo, Leningrad, 1972, p. 158.

<sup>111</sup> Lope de Vega, *Ovecha Krinitsia*, ed. L. Predslavich, Robitnycho-Farmars'ke Vydavnyche Tovarystvo, Winnipeg, 1933. In the early twenties L. Predslavich was a manager of a number of workers and peasants theaters in the Ukraine. *Soviet Ukraine*, Academy of Sciences of the Ukrainian S. S. R., Kiev, 1969, p. 530. However the ending of the Soviet Ukrainian translation of *Fuenteovejuna* fol-

Soviet Jewry had very great hopes for a better life under Soviet rule because it was among the most oppressed nationalities under the tsars. And consequently the Soviet Yiddish theater reflected these Jewish aspirations and logically manifested strong anti-monarchistic sentiments.

Although a Yiddish theater did exist prior to 1917 in Russia, it was only under the Soviets that it flourished there.<sup>112</sup> After November, 1917, all Soviet theaters were under the jurisdiction of Lunacharsky's Commissariat of Education and his policies and liberal ideas helped produce great theater throughout the Soviet Union (Burko, p. 26). However, for all practical purposes, after 1948, the Yiddish theater in the Soviet Union almost ceased to function and its actors had to perform in the theaters of other Soviet nationalities (Burko, p. 24).

The Soviet Yiddish theater had a revolutionary mission and dedicated itself to the creation of a national art and it brought its artistic repertoire to the Soviet Jewish masses. This repertoire emphasized the improvement and benefits that Soviet rule had brought (Burko, p. 106).

The Soviet Yiddish theater received its artistic standards mainly from Stanislavsky, Meierkhol'd, Vakhtangov, and Tairov. The most important Soviet Yiddish theaters in the twenties were the Moscow Yiddish State Chamber Theater and the Moscow State Yiddish Theater (Burko, p. 1).

In the mid-twenties actors and students from these two groups formed the cadre and helped develop other Yiddish theaters throughout the Soviet Union, mainly in the Ukraine and White Russia where there were large Jewish populations (Burko, pp. 112-13). Among the first Yiddish theaters that appeared outside of Moscow during the Soviet period was the White Russian State Yiddish Theater in Minsk (Belgoret). From the outset it began to produce plays of a

lows Lope's original. Lope de Vega, *Ovecha Krinitsia*..., tr. Mikola Lukash, Derzhavne Vidavnistvo Khudozh'noi Literaturi, Kiiiv, 1962, pp. 155-56. I thank Professor Dmytro M. Shtohryn of the University of Illinois Library's Slavic Division for his invaluable and generous assistance with this section of my study.

<sup>112</sup> Faina Burko, "The Soviet Yiddish Theatre in the Twenties," Ph. D. Dissertation, Southern Illinois University, 1970, pp. 2-4. I thank Doctor Burko for having let me read her dissertation and other related xeroxed materials.



revolutionary and historical nature, such as A. Ver'iurko's *Botvin*, a work about a Jewish worker revolutionary (ISDTST, III, 566).

The group's principal director was L. M. Litvinov and some of the Soviet Union's best actors, painters, and musicians collaborated with this group's production. Among these were Alexander Krein and Isaak Rabinovich (ISDTST, III, 557, 566). In 1926 actors from Belgoset had also studied in Moscow at the Moscow State Yiddish Theater.<sup>113</sup>

Because of the group's revolutionary nature, among its very first productions was *Fuenteovejuna* which it performed during its first season of 1927-1928 in a Yiddish verse translation by the poet Aaron Kushnirov.<sup>114</sup> He adapted the Mardzhanov version and called it *Shepsn Kval*, literally *Sheeps Well*. The group performed this play either in Minsk or on tour to many Soviet cities and towns.<sup>115</sup>

In the city of Moliv late in 1927, Belgoset presented Lope's play six times before at least 12,000 people, 2,000 of whom could not afford the price of admission. In the spring and summer of the same year it gave at least twentyone performances of various plays, which I would imagine also included *Fuenteovejuna*.<sup>116</sup> On June 3, 1928 it again performed *Fuenteovejuna*, this time in Kiev at the Great Lenin Theater where only nine years previously the play had received its Soviet premier under Mardzhanov.<sup>117</sup>

Both the director and translator emphasized their anticlerical feelings when they turned Ferdinand's investigators into Jesuits and members of the Inquisition. At the same time the group emphasized

<sup>113</sup> *Izvestiia* (April 21, 1930), p. 5 and Z. Beskin, "Belgoset," *Sovetskii Teatr*, number 9-10 (1930), 24.

<sup>114</sup> Kushnirov's translation of *Fuenteovejuna* ("Shepsn Kval") follows the Mardzhanov version. Aaron Kushnirov, *Dramen*, Emes Moscows, 1935, pp. 149-152.

<sup>115</sup> Aleksandr Tyshler painted the scenery for Belgoset's production of *Fuenteovejuna* before which he had studied the Spanish masters. F. Syrkina. *Aleksandr Grigor'evich Tyshler*, Sovetskii Khudozhnik, Moscow, 1966, pp. 19, 24.

<sup>116</sup> See. V. Bliumenfel'd, "Spektakli Belgoseta *Ovechii Istochnik i Glukhoi*," *Sovetskii Teatr*, number 3-4 (1930), 24-5.

<sup>117</sup> *Der Emes* (January 20, 1928). I am most grateful to Professor Gella Fishman of the Yeshiva University for her generous and tireless assistance in helping me with the Yiddish articles from *Der Emes*.

the play's political and social tensions but did not seek historical exactness.<sup>118</sup>

The Belgoset's most celebrated performances of *Fuenteovejuna*, however, were those which the group gave in the summer and spring of 1930 in Moscow. And generally speaking the critics were impressed by what they saw. The critic from *Vecherniaia Moskva*, Berezov, also pointed out that no Moscow theater had produced a play from the classical repertoire that was so full of political and artistic tension.<sup>119</sup>

The critic from the journal *Rabis*, V. Mlechin commented that this production by Belgoset reflected just how strongly Jewish workers wanted to struggle for socialism and he then drew a parallel between the tsarist oppression of the Jewish population and the oppression that the villagers of Fuenteovejuna suffered at the hands of Fernán Gómez. Although the play was a great success in Moscow on this tour, Mlechin lamented that the production had too little mass movement, a fact which the critic quickly explained by pointing out that the group only had twenty-five players.<sup>120</sup> Mlechin particularly liked the folk dances and Alexander Tyshler's scenery which accentuated the mood of the play.<sup>121</sup>

On Friday, May 9 of that year, Belgoset performed *Fuenteovejuna* in the Moscow Klub Kommunist for groups of local Jewish workers. And before the tour had ended on May 15, Belgoset had presented *Fuenteovejuna* eleven times, more than any other of its plays and it was the group's most successful production. Over 15,000 people, half of them workers, saw *Fuenteovejuna*.<sup>122</sup>

Belgoset then went to Smolensk and soon returned to Moscow in order to participate in the All Union Olympiad of Theaters and Art of the Peoples of the USSR held at the Park of Culture and Rest between June 15 and July 13, 1930. It was the first such demonstration of the artistic achievements of the Soviet Union's non-Russian

<sup>118</sup> *Der Emes* (June 13, 1928), p. 4.

<sup>119</sup> Berezov, "Ovechii Istochnik" v Gosete BSSR, *Vecherniaia Moskva* (April 12, 1930), p. 3.

<sup>120</sup> V. Mlechin, "Za kachestvo produktsii; Belorusskii Evreiskii Teatr," *Rabis*, number 17 (April 21, 1930), 6.

<sup>121</sup> *Der Emes* (April 16, 1930), p. 4.

<sup>122</sup> *Der Emes* (May 11, 1930), p. 4.

peoples, during which sixteen national theaters participated with over one thousand actors who gave some thirty performances. The jury considered that among the very best performances was Belgoset's production of *Fuenteovejuna*.<sup>123</sup>

Professor H. P. J. Marshall wrote very favorably about Belgoset's *Fuenteovejuna*:

.... the production by the White Russian Theatre had a unique setting, a kind of courtyard of tenement houses, made of basket work with balconies, side, back and front, windows, different levels of which were used to add to the effectiveness and action within the one setting. The play is one of a revolt of peasants against a General (it might be China!) who comes to commandeer men for war, incidentally women, too, for other purposes. The Holy Inquisition was brought in as an aid to the General, and incidentally anti-religious propaganda. Some fine ensembles were made with harvest dancing and singing, and the mass attack of the revolters.<sup>124</sup>

After this success the group then went to Leningrad and returned later at least once to Moscow where on May 15, 1934 it performed *Fuenteovejuna* and other plays.<sup>125</sup>

In 1934, Soviet authorities established the Odessa State Yiddish Theater under the direction of Efraim B. Loiter and commissioned it to perform for the city's considerable Jewish population. Those who helped establish this group were actors from various Soviet Yiddish groups and actors from the tsarist period (ISDTST, IV, 642). This group soon attracted a large following by performing plays which dealt with revolutionary and social themes from Russian, Jewish, and Western classics, among which was also *Fuenteovejuna* (1935).<sup>126</sup> The director as well as other members of the group had studied with Mardzhanov in Kiev during that spring of 1919.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> *Teatral'naiia Entsiklopediia*, IV, 158.

<sup>124</sup> H. P. J. Marshall, "A Letter from Russia," *The London Mercury*, XXIII (November 1930 to April, 1931), p. 175.

<sup>125</sup> *Der Emes* (May 13, 1930), p. 3.

<sup>126</sup> O. Liubomirskii, "Zametki ob odesskom Gosete," *Teatr*, number 10 (1939), 117.

<sup>127</sup> Kryzhitskii, "K. A. Mardzhanov....", p. 175.

The Nazi occupation of Odessa did not put an end to this group's activities. After evacuation to Uzbekistan it merged with the Khar'kov Yiddish Theater and was then called the Odessa-Khar'kov State Yiddish Theater which performed first in Samarkand and later in Tashkent. During World War II it continued to include *Fuenteovejuna* in its repertoire (ISDTST, V, 681-82).

In 1920, soon after the Mensheviks abandoned the Caucasus, Konstantin Mardzhanov returned to his native Georgia and in Tiflis he participated in a Soviet committee which was to decide the fate of the theater in Soviet Georgia. Some members of that committee wanted to do away with the Georgian theater altogether by starting all over again with small studios for the retooling of Georgian actors.

As a result of Menshevik control, the Georgian theater had become ultranationalistic while both the actors, public, and repertoire reflected narrow bourgeois and antiquated views. Mardzhanov realized that it would be foolish to abandon the theater and to destroy it. He felt that the Georgian theater public could be reeducated to have a more international point of view, one which would not have any borders and one which would be more receptive and flexible toward new and foreign ideas. Mardzhanov believed that he should therefore help to introduce to the Georgian public innovations which the Bolshevik had already introduced in the Soviet Union.<sup>128</sup> Therefore he and a small group of actors formed a group called, "Durudzhi," the name of a wild Georgian river on whose banks Mardzhanov was born.<sup>129</sup>

As we have mentioned before, Soviet playwrighting had not yet achieved a high level by this early period. Consequently, Mardzhanov, as he had done in Kiev, introduced foreign classics, this time to the Georgian public. Among these were Moliere's *The Bourgeois Gentleman*, Shakespeare's *Hamlet*, and Lope's *Fuenteovejuna*. Lope's play was translated into Georgian from Iur'ev's text by Kote Makashvili.

As he had also done in Kiev with *Fuenteovejuna*, Mardzhanov again combined many of the arts in this production. He introduced

<sup>128</sup> K. A. Mardzhanishvili (*Mardzhanov*): *Tvorcheskoe Nasledie*, Zaria Vostoka, Tbilisi, 1958, p. 188.

<sup>129</sup> Kryzhitskii, "K. A. Mardzhanov," p. 182.



the concepts of white and black, of good and evil. Therefore in his production of Lope's play on November 25, 1922 at the Tiflis Rustaveli Theater, Fernán Gómez was shrouded in darkness while he bathed the villagers in the light of happiness and inspiration. Mardzhanov again wanted to promote his idea that the theater should project happiness and optimism and that the actions of the actors on stage should inspire the public to do great and positive deeds.<sup>130</sup>

Mardzhanov's production of *Fuenteovejuna* marked the birth of the Soviet Georgian theater and even Mardzhanov's detractors, even the most ultranationalistic and reactionary members of the audience, recognized the high artistic merit of the production and of Lope's play. As an observer pointed out, "The public did not believe its own eyes, it was swept away by the performance, it did not even recognize its own actors. The entire community celebrated this victory."<sup>131</sup>

The audience was particularly moved by that which had moved the audiences in Kiev: the contrasts between good and evil; the collective struggle against feudal oppression, and the ultimate victorious storming of the commander's stronghold. Again, in my opinion, Soviet authorities used *Fuenteovejuna* in order to convince the local population that it would be better off under the Soviets than it had been under the previous regime.

All agreed that Mardzhanov's production was an incredible success and in a way this performance of *Fuenteovejuna* initiated a renaissance of the Georgian theater which was now unalterably changed under Soviet rule.<sup>132</sup>

The Rustaveli Theater did not — to the best of my knowledge — perform *Fuenteovejuna* again until 1962 when the group performed it in honor of Lope's four hundredth birthday. However, the Mardzhanov Theater in Kutaisi, Georgia, did perform it on November 24, 1928 and on November 20, 1936, this time in solidarity with the Second Spanish Republic.<sup>133</sup> The Mardzhanov Theater again per-

<sup>130</sup> *Zaria Vostoka* (May 28, 1947), p. 3 and A. Fevral'skii, *Teatr imeni Rustaveli*, Iskustvo, Moscow, 1959, p. 34.

<sup>131</sup> Sergo Amaglobeli, "Rabota K. A. Mardzhanishvili na gruzinskoi sovetskoi stsene," in *K. A. Mardzhanov...*, Tbilisi, 1958, pp. 506-07.

<sup>132</sup> Amaglobeli, p. 509.

<sup>133</sup> Fevral'skii, pp. 53-4.

formed Lope's play on May 30, 1947, by which time *Fuenteovejuna* had received at least fifty performances in Soviet Georgia. Quickly *Fuenteovejuna* spread like wildfire throughout the Caucasus where it received many other performances.<sup>134</sup>

Soon after it established rule in Armenia, Soviet authorities on December 3, 1920, created in Erevan the professional actors union "Rabis," which gave performances in Armenian for the local population and in Russian for Red Army soldiers. There were Armenian theater groups elsewhere in the Soviet Union as well (ISDTST, II, 276). In 1922, the Tiflis Armenian Drama Theater began to do works by Western, Russian, and Armenian dramatists and in 1925 under the direction of Isaak Alikhanian, it produced *Fuenteovejuna* in the Mardzhanov manner (ISDTST, II, 284).

The Soviet theater in the Abkhaz Autonomous Soviet Socialist Republic soon appears there after the establishment of Soviet rule in the spring of 1921. Within three months of that date Soviet authorities commissioned Dmitrii Iosifovich Guliia, the Abkhazian poet and pedagogue, to organize a theatrical troupe which was to develop a suitable repertoire and to travel throughout that republic. One of the great problems this group faced, however, was the lack of a suitable repertoire in the Abkhazian language.

In 1926, the Russian director V. Krivtsov arrived in Sukhumi, the Republic's capital, where in a relatively short period he helped to establish a quality theatrical group which in 1938 became the Sukhumi Academic Theater. On December 9, 1930, another theater opened there, called the Abkhazian Professional Theater, and one of its first productions — performed in 1931 — was Lope's *Fuenteovejuna*. So much an impact did this play have on the Abkhazian theater public that the play soon became a part of the curriculum in Abkhazian schools (ISDTST, III, 384-85).

In 1934, after a three year period of study, the graduation ceremony in the Abkhazian Dramatic Actors Studio took place. The director, B. Domogarov, prepared sixteen actors who became the nucleus of the Abkhazian Professional Theater and for its first production of the 1934 season it offered *Fuenteovejuna* in an Abkhazian translation by M. Goucha. V. Garrik, the producer, however,

<sup>134</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos* 161-162 (1963), 858.

changed the play into a buffonade which contradicted the basic nature of the play (ISDTST, IV, 358).

In 1936, in Nal'chik, the capital of the Kabardino Balkar Autonomous Soviet Socialist Republic, several amateur actors formed the Balkar Actors Studio which soon became the Balkar Kolkhoz-Snvkhoz Theater whose staff was mainly Russian. This group produced plays from national, Russian, and Western classics among which was Lope's *Fuenteovejuna* (ISDTST, IV, 599-600).

In July of 1940, Soviet authorities established the Kabardino State Dramatic Theater and the Balkar State Dramatic Theater, both of which opened in October 27 of that year. Their basic repertoire was Russian but soon it included *Fuenteovejuna* with A. Kudaev as the commander and Sh. Kuchmezova as Laurencia. The public enthusiastically applauded and welcomed this spectacle (ISDTST, IV, 601).

In 1956 Soviet authorities organized a Balkar actors studio in the Shchepkin Theatrical School and the group soon produced, native, Soviet, and Western plays among which were Lope's *Fuenteovejuna* (ISDTST, VI, 599).

*Fuenteovejuna* soon appeared on the stages of two North Caucasus nations. In the early thirties, in Dagestan, there were two professional theaters. The first was the Gorky Russian Academic Theater which produced realistic plays under the direction of N. Sinel'nikov. The second was the still infant Kumyk theater, which performed in Kumyk, the language of the majority of the Dagestan population.

The themes of the plays produced by the Kumyk Theater also emphasized the aims of the October Revolution and the repertoire naturally was to help establish and strengthen Soviet control in this republic. One of the basic themes of interest to the Kumyk Theater was that of the positive hero, a character who is simple, humble, and willing to suffer for the good of his country. The Kumyk Theater produced plays from its national repertoire as well as Russian and Western classics (ISDTST, IV, 587). In 1939 the group also performed *Fuenteovejuna* (ISDTST, IV, 590).

As early as 1929, the Bashkir Autonomous Soviet Socialist Republic established the Bashkir State Theater which soon performed *Fuenteovejuna*, a production which was also a modest success at the above mentioned Pan Union Theatrical Olympiad of 1930. The critic from the journal *Rabis*, felt that the production directed by

M. Magadeev was too much of a costume spectacle and although the play's original theme came through, critics felt that the production was too sombre and severe and that therefore the production did not sufficiently project the optimism that the critics had hoped for.<sup>135</sup> The actors nevertheless did perform among the spectators in order to inspire them (ISDTST, III, 488).

Within a decade after the Bolshevik Revolution Soviet rule established itself among the peoples of Central Asia and beyond. According to the Soviet critic O. Olidor, the Bolshevik Revolution bettered the lives of the peoples of the Caucasus and Central Asia. This union saved the lives of many people from the innumerable evils of feudal slavery, and constant internecine strife.<sup>136</sup>

The Bolshevik Revolution also opened the widest perspectives for the growth of the literature and art of these peoples. Soviet rule helped these nationalities to discover and develop their own artistic talents. Soviet rule virtually guaranteed the development of new artistic forms, among which was the professional theater<sup>137</sup> which played a humanitarian and ameliorating role in the lives of the masses, particularly in the lives of women.<sup>138</sup>

During the twenties in Uzbekistan, there was still resistance to Soviet rule. Consequently the theater was an excellent instrument for conversion of the Uzbek masses to the Soviet point of view. In 1927, two groups of Uzbek students, whose purpose was to establish a Soviet national theater in their home republic, returned home from acting studies in Moscow and in Baku. At that time they helped to establish the State Uzbek Dramatic Troupe (ISDTST, IV, 392).

Among the most important Uzbek groups was the Tashkent Khamza Theater which included *Fuenteovejuna* among its very first

<sup>135</sup> ISDTST, III, 485. H. P. J. Marshall was also disappointed with the performance, p. 175.

<sup>136</sup> O. Olidor, *V bor'be za stsenicheskii realizm: Russkaia klassika v teatrakh Zakavkaziia, Srednei Azii i Kazakhstana*, Iskusstvo, Moscow, 1957, p. 138.

<sup>137</sup> Olidor, p. 141. In the early twenties the Soviets attempted to eliminate the quasi feudal monarchies in Khiva, Bukhara, and other Central Asian regions. Nevertheless the Soviet met steep resistance to their rule in these regions. See Michael Rywkin, "Central Asia and the Price of Sovietization," *Problems of Communism*, XIII, number 1 (1964), 7-10.

<sup>138</sup> G. Uvarova, *Sara Ishanturaeva*, Iskusstvo, Moscow, 1951, pp. 6-7.



productions during the 1931-1932 season. However according to several critics, the director O. Devishev deemphasized the play's basic theme of armed struggle. Rather, he was interested more in providing a colorful and entertaining spectacle in which all the characters, regardless of their social rank, wore bright silk and velvet costumes. Nevertheless performances by Sara Ishanturaeva as Laurencia and by A. Khodotaiov as Frondoso saved the play from being a complete failure (ISDTST, III, 411). The Khamza Theater again performed *Fuenteovejuna* during the 1937-1938 season.<sup>139</sup> And in 1931 the Tashkent Karl Marx Theater also presented it.<sup>140</sup>

The development of the theater in Soviet Kirghiziia was only possible because of contacts with Soviet actors, directors, and writers (ISDTST, IV, 408). For example, in the spring of 1935 in Frunze, Soviet authorities established the Kirghiz Actors Studio directed by V. Orlov. At the same time Soviet authorities established a Russian theater directed by V. Vail'ev, who in turn along with other members of this group help to improve Kirghiz theatrical arts.<sup>141</sup>

Concurrently with the above mentioned events in Frunze, P. Efre-mov helped develop the Theater of the Young Theatergoer (TIuZ) and this group translated into Kirghiz, Russian and Western classics. In November of 1938, TIuZ performed *Fuenteovejuna* (ISDTST, IV, 411).

In 1932 there began a new period in the development of the Turkmen Theater of Drama. Its director, V. Boreisho was interested both in raising the general level of Turkmen actors as well as introducing these actors and the Turkmen public to Soviet and world classics with a revolutionary theme. The Soviets were particularly interested in developing a strong pro-Soviet theater in Turkmenistan be-

<sup>139</sup> Uvarova, p. 34.

<sup>140</sup> Uvarova, p. 21. In 1962 the Mukimi Theater of Tashkent performed *Fuenteovejuna* in honor of Lope's four hundredth birthday. *Cuadernos Hispano-americanos*, 161-162 (1963), 858.

<sup>141</sup> Izak Abdukaimov (1909-1963), the Kirghiz poet, translated *Fuenteovejuna* into his native language by 1930. Apparently he wanted to make this play available for his countrymen because he hated the large land owners who had killed his father in 1923. The poet's father died because he favored land reform. Izak Abdukaimov, "Iz dnevnika mladshogo leitnanta: Vostochnaia Prussia, 1942-1945," *Literaturnoe nasledstvo*, Nauka, Moscow, 1960, LXXVIII, 350.

cause even by the early thirties, the Soviets had still not yet totally established control there (ISDTST, IV, 430).

Again, as it had done in other Soviet republics, the authorities successfully used the theater to attract the local population to Soviet ideology. Among the plays which the Turkmen Theater of Drama produced in 1934 was Lope's *Fuenteovejuna* (ISDTST, IV, 433).

For Tadzhikistan, World War II was a great period of suffering and many Tadzhik writers and actors fought at the front (ISDTST, V, 433). During the war the Soviets evacuated to Tadzhikistan several theatrical and musical groups from other parts of the USSR. The Leningrad Theater of Comedy, directed by V. Kantzel', for example, produced *Fuenteovejuna* at the Lakhuti Theater in November of 1942 (ISDTST, V, 434). One can well understand and appreciate how *Fuenteovejuna* encouraged the local population in its struggle against Nazi Germany. S. Tuibaeva as Laurencia and Sh. Kliamov as Frondoso helped make the Lakhuti production of *Fuenteovejuna* an important event in the history of the theater in Soviet Tadzhikistan (ISDTST, V, 437).

It was only in 1936 that the Mongolian State Theater in Ulan Bator became acquainted with Western and Russian classics.<sup>142</sup> And with the help of the Soviets, the Mongolian State Theater produced Lope's *Fuenteovejuna* on January 23, 1937. The actors dedicated this production to the defenders of the Spanish Republic.

It was not difficult for all present to love this Lope play because the Mongolian people had suffered a fate similar to those of *Fuenteovejuna*. The reviews of this production strongly emphasized that the Mongolian people hated their former feudal lords and the leaders of the Buddhist religion.

In Act II of this production Laurencia herself goes to King Ferdinand to complain about the commander's behavior but the king only promises to help. Thus it appears that the kings and the commander are in agreement. The director also injected into his production a vicious priest who in the end even betrays his master, the commander. During the victory dance, while the actors carry Laurencia around on their shoulders, she reminds both them and the audience to fight for the human rights of women.

<sup>142</sup> G. Uvarov, *Sovremennyi Mongol'skii Teatr (1921-1945)*, Iskusstvo, Moscow, 1947, pp. 82-3.

One of the theater critics compared Laurencia with the women of the Second Republic who were fighting in the trenches to defend Madrid. And the reviewer also points out similarities between Laurencia and Dolores Ibarruri and her struggle against the Fascists in Spain.

During the intermissions, special radio broadcasts transmitted news from Madrid to all those present. After the performance, heads of Mongolian trade unions sent a telegram to Largo Caballero, chairman of the Council of Ministers of Spain, in which they told him of this performance, and sent their fraternal greetings to the defenders of the Republic. In a return telegram, Largo Caballero thanked the Mongolian People's Republic for their friendship and solidarity with the Spanish people.<sup>143</sup> During World War II the Mongolian State Theater again produced *Fuenteovejuna*.<sup>144</sup>

As I mentioned before, Tsarist criticism of *Fuenteovejuna* stressed Lope's monarchistic idea that a strong Spain is a Spain in which the king and the people are united. This is basically what most Spanish and foreign critics say about *Fuenteovejuna*.<sup>145</sup>

Soviet criticism of *Fuenteovejuna*, however, reflects the tenets on which Mardzhanov based his production of the play. Mardzhanov's changes have permeated Soviet criticism to the degree that many Soviet critics state outright that both Lope and his play are antimonarchistic and revolutionary. On the other hand most Soviet translations of *Fuenteovejuna* as a rule do not delete the final scene and tend to be faithful to Lope's original even though Soviet performances have not been.

However there are more diverse Soviet opinions concerning Lope in general. Although many Soviet critics realize and admit that Lope is monarchistic, at the same time they recognize humanitarian qualities in him. One of the serious basic fallacies in Soviet criticism on Lope is that they do not doubt that the anonymous *La Estrella de Sevilla* is Lope's play.<sup>146</sup> Although some western critics had attributed this antimonarchistic work to Lope, most do not.

<sup>143</sup> A. Donetskii, "Ovechii Istochnik, v Ulan-Batore," *Izvestiia* (April 22, 1937).

<sup>144</sup> Uvarov, p. 83.

<sup>145</sup> Teresa J. Kirschner, "Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega en el siglo XX," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 319-321 (1977), 450-65.

<sup>146</sup> For example see Vidas Siliunas, "Problema chesti v tragediakh Lope de Vega," *Teatr*, 10 (1966), 132.

The Soviet Hispanist, N. I. Balashov states unhesitatingly that Lope is an antimonarchist who is essentially dissatisfied with the absolute rule of the Habsburg kings and that *Fuenteovejuna* in particular is revolutionary and therefore antimonarchistic.<sup>147</sup>

Zakhar'ii I. Plavskin goes from the extreme position which he shares with Balashov to more moderate opinions, although he and other Soviet critics definitely are uncomfortable with Lope's friendliness toward the monarchy and the church.<sup>148</sup> In his article "Kto zhe khranit kliuchi s FO," Plavskin attacks those western critics who either see *Fuenteovejuna* and Lope as promonarchistic or those who do not see *Fuenteovejuna* as a revolutionary play.<sup>149</sup> Plavskin considers that those who do not agree with him distort the truth.<sup>150</sup>

To support his thesis that Lope is antimonarchistic, Plavskin says that if Lope had been totally monarchistic in *Fuenteovejuna*, he would have presented the Catholic Kings differently. For example, Plavskin feels that Lope does not like the Catholic Kings unconditionally because he allows them to torture the villagers and to forgive too quickly Téllez de Girón. Such an act, according to Plavskin, suggests the kings' tacit approval of the *maestre's* actions.

It seems to me, however, that Plavskin is a bit naïve here. Naturally the Catholic Sovereigns wanted to find out who killed the commander. After all, initially, to Ferdinand's and Isabella's best knowledge the villagers had neither reason nor the right to rebel. And as the kings they were obliged to investigate the incident lest rebellion run amok.

Ferdinand's pardon of Téllez de Girón was the most intelligent thing to do. If the order of Calatrava submits to royal authority now it will be best for the entire nation. Thus Ferdinand used his great political ability in order to attract the rebellious knights of

<sup>147</sup> N. I. Balashov, *Ispanskaia klassicheskaia drama v sravnitel'-noliteraturnom i tekstologicheskom aspektakh*, Nauka, Moscow, 1975, pp. 68, 112.

<sup>148</sup> Zakhar'ii I. Plavskin, *Lope de Vega*, Iskusstvo, Moscow, 1960, p. 80.

<sup>149</sup> The Russian-American Hispanist, Alexey Almazov, also disagrees with Plavskin and with other Soviet scholars' view of *Fuenteovejuna*. "Fuenteovejuna y el honor villano en el teatro de Lope de Vega," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), 720-1.

<sup>150</sup> Zakhar'ii I. Plavskin, "Kto zhe khranit Kliuchi s Fuente Ovejuna," *Inostrannaia Literatura*, XII (1962), 205-9.



Calatrava to the royal fold. In this manner Ferdinand will help heal the wounds of war and to unite the country in the war against Granada. These are positive — not negative — measures that Ferdinand takes and they should be proof that Ferdinand is a great leader and that he is not a tyrant.

Plavskin reluctantly recognizes that the peasant masses in *Fuenteovejuna* unite with the kings. Nevertheless Plavskin feels that their trust in them is naive and that the masses will be sorry for their monarchistic ideas because they will not benefit from this union. Here Plavskin just might be correct.<sup>151</sup>

There are other Soviet scholars who also believe Lope to be monarchistic. Nevertheless in *Fuenteovejuna* they feel that the Catholic Kings are too quick to punish the villagers and are too quick to forgive the master of Calatrava. V. S. Uzin, for example, feels this way although he recognizes in the end that the Catholic Kings are protectors of the villagers against their feudal lords. M. Kozmichov, in an introductory essay to a Soviet translation of *Fuenteovejuna*, suggests that in this play the Catholic Kings even favor the nobility over the villagers. This simply is not the case in this play.<sup>152</sup>

The Soviet critic Boris A. Krzhevskii suggests that *Fuenteovejuna* is revolutionary and that Lope is antimonarchistic. And at the same time he is upset with Karl Vossler who could not accept the Soviet version of *Fuenteovejuna* because it distorted Lope's basic idea in the play.<sup>153</sup>

After the Bolshevik Revolution many Spaniards felt a great attraction for the Soviet Union because they could see similarities

<sup>151</sup> See also V. S. Uzin, *Obshchestvennaia problematika dramaturgii Cervantesa i Lope de Vega*, Gosudarstvennoe idatel'stvo «Vysshiaia Shkola», Moscow, 1963, pp. 63-7.

<sup>152</sup> *Lope de Vega: Izbrannye dramaticheskie proizvedeniia*, ed. M. Kozmichov, Iskusstvo, Moscow, 1954, p. 29.

<sup>153</sup> Boris A. Krzhevskii, *Stat'i o zarubezhnoi literature*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, Moscow, 1960, pp. 67-8. See also Ismael Sánchez Estevan, *Frey Lope Félix de Vega (Semblanza)*, Sociedad general de publicaciones, S. A., Barcelona, 1931, p. 135 and Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trans. Ramón Gómez de la Serna, Révista de Occidente, Madrid, 1933, p. 317. For other general Soviet views on Lope see *Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopediia* (1929), XXV, 409, *Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopediia* (1938), XXXVII, 406, *Teatral'naia Entsiklopediia*, I, 878.

between their Spain and Tsarist Russia. The number of Spaniards who soon traveled to the Soviet Union during its early years was great and accounts of what they saw there obviously influenced their compatriots.<sup>154</sup> There is little doubt in my mind that the performances of *Fuenteovejuna* during the Second Spanish Republic greatly reflect Soviet performances and criticism of this work.<sup>155</sup>

Events in Spain during these years similar to those which Lope depicted in *Fuenteovejuna* took place on numerous occasions and received great notoriety. For example in late December, 1931, such an incident occurred in the Extremaduran village of Castelblanco whose inhabitants were basically prosperous and happy. But trouble began when village authorities refused permission for a political meeting in the village square. The promoters, nevertheless, insisted on holding their meeting and soon members of the Civil Guard appeared in order to protect the village authorities and most likely to disband the gathering.

During the fracas that followed, villagers brutally killed and mutilated several Civil Guards. Women from the village then danced triumphantly around the bodies in a manner coincidentally not unlike the victory dance in the Soviet version of *Fuenteovejuna*. At that time Spanish authorities also saw similarities between these incidents and Lope's original.<sup>156</sup>

Later, during the Spanish Civil War, when Soviet influence was at its highest, the Soviet writer Ovadii Svich observed that Spanish peasants in general resembled those of *Fuenteovejuna* and that in

Later, during the Spanish Civil War, when Soviet influence was at its highest, the Soviet writer Ovadii Savich observed that Spanish peasants in general resembled those of *Fuenteovejuna* and that in particular peasant women had much in common with Laurencia because they were willing and able to fight for their ideals of justice. Savich felt also that Dolores Ibarruri exemplified the modern day Laurencias.<sup>157</sup>

<sup>154</sup> David T. Cattell, "Communism and the Spanish Civil War," *University of California Publications in International Relations*, (1955), III-IV, 2-3, 22, 101.

<sup>155</sup> José Bergamín, *La voz apagada (Dante Dantesco y otros Ensayos)*, Editora Central, México, 1945, p. 141.

<sup>156</sup> E. Allison Peers, *The Spanish Tragedy: (1930-1936)*, Oxford University Press, New York, 1936, pp. 87-8.

<sup>157</sup> Ovadii Savich, *Dva goda v Ispanii (1937-1939): Ocherki i rasskazy*, Sovetskii pisatel', Moscow, 1961, pp. 119-20, 71.

Among the Spanish writers who traveled to the Soviet Union during the early years of the Republic were Rafael Alberti and his wife María Teresa León.<sup>158</sup> They received a travel grant and stipend from the Spanish government's *Junta para la ampliación de estudios* in order to study current European literature and theater.<sup>159</sup> Their trip also took them to the Soviet Union from early December of 1932 to April of the following year.<sup>160</sup>

During their stay in the Soviet Union they studied the literary scene and met Soviet Hispanists. León took particular interest in the development of the Soviet theater and it would be reasonable to suggest that during this period they either saw or learned about the Soviet version of *Fuenteovejuna*.

According to Savich, Alberti wrote to the Soviet Hispanist F. V. Kel'in that during the summer of 1933 Federico García Lorca had told Alberti of his interests in traveling to the Soviet Union also (Savich, p. 117). According to Kel'in, both Alberti and his wife wanted to do for the Spanish proletariat what the Soviets had done for theirs.<sup>161</sup>

Although Lorca on at least one occasion criticized Alberti's political tendencies in literature I would suggest that Alberti's and León's interest in the Soviet Union helped to attract Lorca to that country.<sup>162</sup> I would further suggest that Lorca's production of *Fuenteovejuna* with his jitney theater, called La Barraca can be traced to Alberti's and León's trip to the Soviet Union.

With the fall of Alfonso XIII in April, 1931, the Second Spanish Republic was established and the Minister of Education soon became Francisco Giner de los Ríos. He supported Lorca's idea of creating La Barraca because he agreed with Lorca that it would be a wonder-

<sup>158</sup> F. V. Kel'in, "Rafael Alberti i Mariia Teresa Leon," *Internatsional'naiia literatura*, III-IV (1934), 240.

<sup>159</sup> V. V. Kuleshova, *Ispaniia i SSSR: Kul'turnye sviazi (1917-1931)*, Nauka, Moscow, 1975, p. 95.

<sup>160</sup> Kel'in, p. 243. They returned to the Soviet Union in the summer of 1934 with further support from the *Junta por la ampliación de estudios*. Claude Couffon, *Rafael Alberti*, Edition Pierre Seghers, Aubin Ligugé (Vienne), 1966, p. 54.

<sup>161</sup> Kel'in, p. 281, and Savich, p. 117.

<sup>162</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1975, II, 916-7.

ful way to educate the Spanish masses and to acquaint them with Spanish classical drama in particular. Perhaps Giner found this idea appealing because he had studied similar Soviet uses of the theater during his trip to the Soviet Union in the twenties.<sup>163</sup>

La Barraca initiated its first season on July 10, 1932 at Burgo de Osma in Castile and soon performed Calderón's *La vida es sueño*. Very rapidly La Barraca acquired the reputation of being a great theater group but at the same time its detractors accused it of being too leftist. Perhaps La Barraca's production of Lope's *Fuenteovejuna* or as Lorca called it *Antología de Fuenteovejuna*, provoked this reaction.<sup>164</sup>

La Barraca first performed its version of *Fuenteovejuna* on June 28, 1933 in Valencia. Ernesto Haffner composed the music and Alberto Sánchez did the scenery.<sup>165</sup> In August of that same year La Barraca again performed this play in Tudela, Pamplona, and Estela.<sup>166</sup> Although it is not clear whether or not La Barraca altered every production of this play, I can safely say that at least some of La Barraca's productions of *Fuenteovejuna* coincided very much with the Soviet version of the play and that a number of the productions had a decidedly Russian flavor in some of the dances. And at the end of one performance of *Fuenteovejuna*, given in Santander in August of 1934 for a festival of the Santander Summer University, somebody projected a sickle on a screen.<sup>167</sup>

The Spanish masses had opposed the reign of Alfonso XIII because of its corruption and absolutism. Lorca's treatment of *Fuenteovejuna* reflected these current antimonarchistic feelings when he eliminated — as did the Soviets — the play's final scene in which the Catholic Kings and the villagers are united.<sup>168</sup>

<sup>163</sup> Fernando de los Ríos, *Mi viaje a la Rusia soviética*, 3rd. edition, Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1935, pp. 31-8.

<sup>164</sup> Mildred Adams, *García Lorca: Playwright and Poet*, George, Braziller, New York, 1977, pp. 145-9.

<sup>165</sup> Teresa J. Kirschner, "Sobrevivencia de una comedia....," p. 158 and Estelle Trepanier, "García Lorca et la Barraca," *Revue d'Histoire du Théâtre*, XVIII (1966), 175-6.

<sup>166</sup> Feruccio Masini, *Federico García Lorca e la Barraca*, Rocca Casciano, Bologna, 1966, p. 62.

<sup>167</sup> Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Editorial Planeta, Barcelona, 1974, pp. 200-1.

<sup>168</sup> Jean-Louis Schonberg, *A la recherche de Lorca*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1966, pp. 92, 96-7.



For La Barraca's productions of *Fuenteovejuna*, Lorca combined modern and traditional Spanish elements. The peasant wore authentic costumes but Fernán Gómez wore a black business suit with the crest of the order of Calatrava sewn on his upper left pocket. In this way Lorca transformed the commander from a medieval exploiter of the masses to a modern day one. With one fell swoop Lorca showed that the tyranny of medieval Spain still existed in an unaltered manner in the 1930s. La Barraca produced *Fuenteovejuna* until at least the spring of 1936.<sup>169</sup>

So infuriated were Spanish traditionalists and antirepublicans with Lorca's version of *Fuenteovejuna* that some scholars have even suggested that this production influenced his ultimate fate.<sup>170</sup>

Margarita Xirgu, the well known actress, had participated in many of La Barraca's productions and she soon helped form the Xirgu-Borrás Theater which in Madrid on March 23, 1935 performed *Fuenteovejuna* to commemorate the three hundredth anniversary of the playwright's death.

For this production, Rivas Cherif, Manuel Azaña's brother-in-law, created his version of the text and Eduard Torner, Américo Castro, among others, contributed to this production also. During the following Corpus Christi festivities, the Xirgu-Borrás company again performed *Fuenteovejuna* in the Charles the Fifth Palace in Granada.<sup>171</sup>

In August of that same year the company produced *Fuenteovejuna* in that very village itself, in what rightist critics say was a politically motivated performance.<sup>172</sup> These critics feel that this production was in part responsible for the *Fuenteovejuna* revolt of August 7, 1937.

Rightist supporters of Franco were naturally infuriated at the changes that Lorca had made and they were also displeased with the production of *Fuenteovejuna* given in the Teatro del Pueblo in

<sup>169</sup> Suzanne Wade Byrd, *García Lorca: La Barraca and the Spanish National Theater*, Abra Ediciones, New York, 1975, pp. 54, 91.

<sup>170</sup> Kirschner, "Sobrevivencia de una comedia....", p. 159.

<sup>171</sup> Rodrigo, p. 214.

<sup>172</sup> Kirschner, "Sobrevivencia de una comedia....", p. 159 and Kessel Schwartz, "A Falangist View of Golden Age Literature," *Hispania*, XLIX (1966), 207.

Paris on February 12, 1938 (Schwartz, p. 208). This production was based on a translation by Jean Camps and Jean Cassou entitled *Font aux Cabres* and it received particular support from members of the French Jewish community.<sup>173</sup> However, not all foreign performances of *Fuenteovejuna* were bad as far as rightist critics were concerned. They very much liked the 1938 Nazi performances of *Fuenteovejuna* in Germany (Schwartz, p. 208).

José María Pemán was a major voice of protest against the Soviet and Lorca versions of *Fuenteovejuna*. He favored very much a traditional performance of this play in Seville during the Christmas of 1937. This production paralleled those given in the Mardzhanov and Lorca versions in Madrid during the Civil War beginning in late 1936.<sup>174</sup>

Pemán felt that *Fuenteovejuna* shows how the Spanish people supports the Catholic Kings because it wants direct contact with their sovereigns, a Spanish tradition originating in the Middle Ages. Pemán then presented the idea that The National Movement of Franco was a reenactment of Lope's masterpiece. Franco's uprising attacked not the lords and commanders, but rather the Marxists who had now separated the Spanish people from its national state. Now the Francoists want to eliminate them in order to reunite the Spanish people with their own country.

Could Lope have ever imagined that someday his *Fuenteovejuna* would become a voice for such opposing world forces? But the fact is that his great play did become the banner of tsarist monarchists, Soviet antimonarchists, and of both sides during the Spanish Civil War.

Jack Weiner

<sup>173</sup> The Soviets lauded this production of *Fuenteovejuna*, *Internatsional'naiia Literatura*, IV (1938), 215.

<sup>174</sup> Kuleshova, pp. 175-6. See also S. Dreiden "Lope de Vega, ispravlenniy Gal'perinym" *Rabochii i Teatr*, XX (1936), 28.

... Au travers de l'analyse de M. T. Bulciolu cette confusion de langage est évitée à l'égard de l'usage des termes saint-simoniens et la limite de la théorie de l'affranchissement des femmes est établie à la mesure de la femme libérée et les termes utilisés sont adaptés aux conditions de la femme libérée. Ainsi, dans les conditions de la femme libérée, le langage est adapté à la situation de la femme libérée.

Maria Teresa Bulciolu, *L'Ecole Saint-Simonienne et la femme. Notes et documents pour une histoire du rôle de la femme dans la société saint-simonienne, 1828-1833.* Pisa, Goliardica, 1980, pp. 256.

Si la discussion sur l'affranchissement de la femme et la question du rôle de la femme dans la société est un discours qui nous sollicite aujourd'hui, paradoxalement les textes des saint-simoniens ne semblent plus avoir ni l'audace de l'utopie, ni le risque d'un pari: ils apparaissent plutôt comme un énorme fantasma figé, qui n'est (et ne fut) pas à même de rendre compte des contradictions, des révoltes, des réappropriations, de la radicalité des attitudes et des aspirations.

Ce que M. T. Bulciolu définit dans son introduction comme « une immense hallucination pseudo-mystique » est analysé dans les écrits des disciples de Saint-Simon, réédités ici: P. Infantin, Ch. Duveyrier, E. Rodrigues, P. Buchez, O. Rodrigues, P. Bazard, P. Leroux etc. — mais il est tenu compte aussi des opuscules de propagande (feuilles volantes et plaquettes). Les documents sont souvent cités d'après les archives de la Bibliothèque de l'Arsenal (Fonds Infantin). Le recueil de textes est précédé d'un commentaire qui souligne tout d'abord les différences qui séparent la nouvelle religion saint-simonienne (la doctrine telle qu'elle est formulée vers la fin des années vingt) de la doctrine chrétienne: l'une totalement immanente, l'autre, message transcendant. L'auteur précise quel « réservoir d'images » fut pour les Saint-Simoniens la liturgie catholique, son optique eschatologique, comment les dogmes et jusqu'au statut même de l'Eglise furent mimés par les 'apôtres' de la femme, furent réduits à échelle humaine. Dès lors il était inévitable que la version enfantinienne du Saint-Simonisme « sous les apparences du spiritualisme le plus ardent, restait une voie ancrée au matérialisme et au culte du moi individuel » (p. 13).

... This production was based on a translation by Jean Caspe and Jean Caspe edited by Jean Caspe and it received particular support from members of the French Jewish community. However, not all foreign performances of *Le Chant du Départ* were as far as rightist circles were concerned. They very much liked the 1938 Nazi performance of *Le Chant du Départ* in Germany (Schwarz, p. 208). However, it is clear that José María Arguedas was a major force of protest against the Soviet and force versions of *Le Chant du Départ*. He favored very much a translation of the play in 1937 in 1937 during the Christmas of 1937. This production paralleled those given in the Manchurian and Latin American in Madrid during the Civil War beginning in late 1936. When the Civil War broke out in 1936, the Spanish people...

... Could I hope have ever imagined that someday his *Le Chant du Départ* would become a voice for such opposing world forces? But the fact is that his great play did become the banner of leftist troops, chieftain, Soviet antimaterialists, and on both sides during the Spanish Civil War. It has become a symbol of the struggle for the Spanish people with their own country. It has become a symbol of the struggle for the Spanish people with their own country. It has become a symbol of the struggle for the Spanish people with their own country.

Jack Weiner  
... The Soviet Union's production of *Le Chant du Départ* in 1938 was a major force of protest against the Soviet and force versions of *Le Chant du Départ*. He favored very much a translation of the play in 1937 in 1937 during the Christmas of 1937. This production paralleled those given in the Manchurian and Latin American in Madrid during the Civil War beginning in late 1936. When the Civil War broke out in 1936, the Spanish people...



Au travers de l'analyse de M. T. Bulciolu cette confusion de langage est évaluée à fond, sans que l'échec du discours enfantin et la faillite de la théorie de l'affranchissement des femmes soit attribué à la cassure entre la Femme Mythique et les femmes (vivantes), entre les proclamations des apôtres et le discours féminin. Ainsi le sacerdoce « n'est pas fondé sur l'union avec le Messie et la mission du nouvel 'enfantement' de l'humanité n'est pas accomplie au nom de l'Esprit Saint et selon son inspiration, mais selon les caprices de la contingence et les impulsions individuelles ou collectives » (p. 15).

Que la doctrine ne put résister au choc de la contingence — du réel, de l'histoire — c'est sans doute la voix discordante des femmes elles-mêmes qui l'a souligné. *L'Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme* (pp. 187-195) de Claire Démar montre à l'évidence que le discours féminin fut une lecture « du dehors » des théories enfantiniennes. Le lecteur y saisit l'abîme qui sépare une émancipation des femmes de l'affranchissement tel qu'il fut « permis » par les doctrinaires saint-simoniens. Témoin encore, et assez émouvant, de ce sursaut des femmes, est une lettre citée en note de Thérèse Nugues à Infantin (Fonds Infantin, Arsenal) qui déplace le registre de la doctrine dans l'histoire, dans ces 'limites bornées d'être, de temps et d'espace' pour dénoncer l'abstraction de ce qu'elle appelle « vos histoires sur la femme » plutôt que pour exprimer des divergences sur le contenu de la théorie: « quant à toutes les perfections de cette fiancée céleste, permets-moi de soulever quelques doutes et de préférer tout bonnement la femme (qui, j'en suis sûre, n'est pas parfaite) à cette beauté qui selon toi n'a pas l'apparence d'un défaut ». (p. 22). Ce qui fait l'actualité du féminisme du 19e siècle, c'est aussi la rupture qu'il signe du discours féminin. Prêchant la Femme-Messie, la Femme-Mère, prêchant l'élévation de la femme en lui attribuant sa « place dans le temple » les Saint-Simoniens proclament un égalitarisme doctrinaire, fortement symbolique. Même si cette théorisation est loin d'apparaître toujours comme monolithique — l'auteur souligne dans son commentaire les ruptures, les désaccords, les scissions entre les disciples au cours de ces années — il n'en reste pas moins que c'est sur et contre ce système en tant que tel que viendront se greffer des attitudes contradictoires, des révoltes. Approfondir la réponse et l'expérience des « prolétaires intellectuelles » semble indispensable pour juger ce que fut effective-

ment le rôle de la femme dans la société saint-simonienne. D'ailleurs les doutes, la complexité même d'une figure comme celle de George Sand sur laquelle l'auteur s'arrête, montre combien les promesses échafaudées étaient fragiles et incertaines dans la crise intellectuelle de toute une génération. Outre la spécificité du discours féminin sur le rôle de la femme, il est un autre élément qui s'inscrit en contrepoint: la conflictualité sociale que le féminisme saint-simonien croyait pouvoir occulter pour viser toutes les femmes. Ce qu'écrit une des rédactrices de « La Femme Nouvelle », Suzanne Voilquin (pp. 215-218) semble bien moins soucieux de conjurer le social. Les différences entre les « filles qui portent bonnet » et « les dames à chapeau » feront éclater encore une fois une réalité tangible, en contraste avec les rêves messianiques.

Le discours saint-simonien se situe à mi-chemin, affirme l'auteur dans la préface, entre le littéraire et le social: c'est là sans doute qu'il prend sa puissance et qu'il vit son échec, qu'il trouve sa corrosivité et sa rhétorique.

Francine Daenens

Camões (Les Pêches Malades, Courtes sans remède da Língua Portuguesa, pp. 260-270) o il linguaggio di Eraldo Eraldo (Eraldo Eraldo, A língua portuguesa no século XVIII, pp. 147-152) e il discorso di Juan José de Corrala (1481-1482), Schöpfung et poésie, pp. 27-34) o su un periodo storico (Walter Romanica Europaea et Americana. Festschrift für Harri Meier zum 8. Januar 1980. Herausgegeben von H. D. Bork, A. Greive, D. Woll, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, pp. 675.

Era inevitabile che i contributi di colleghi e di allievi che hanno voluto ricordare Harri Meier rispecchiassero non solo la ricchezza tematica degli interessi dello studioso (opportunamente, oltre alla bibliografia dei lavori di Meier dal 1971, sono state ricordate le tesi da lui seguite a Rostock, Heidelberg e Bonn), ma anche la sua competenza nelle diverse aree romanze.

I contributi infatti toccano problemi linguistici teorici, metodologici e pratici — con ovvia predilezione per il campo dell'etimologia e dell'onomasiologia — e problemi letterari di ambito romanzo sia europeo che americano.

È difficile qui dare conto della ricchezza degli interventi: essi saranno più specificamente recensiti negli spazi propri a ogni disciplina. Ci sembra più interessante recuperare le linee direttive dei due ambiti di ricerca rappresentati — linguistico e letterario — prescindendo dall'oggetto specifico preso in esame.

Predominante certo è l'indagine linguistica, che caratterizza anche l'approccio al testo letterario, sia che si tratti dell'analisi che Margot Kruse fa dell'*Ode burlesque* di Scarron *Léandre et Héro* (pp. 309-325), sia che si affronti l'uso in Molière del linguaggio prezioso come infrazione alla norma del « bon usage » e quindi volontario scarto connotativo (Ralf Cornelissen, *Molière und die Sprache der Preziösen*, pp. 136-147), sia che l'oggetto letterario da indagare diventino le *cantigas* medievali (Walter Mettmann, *Zum Stil der Cantigas de Santa Maria II*, pp. 379-385 continuazione del lavoro sulla produzione lirico-religiosa di Alfonso X che affronta i vocaboli relativi alla divinità e al diavolo; Sílvio Elia, *As cantigas de Pero de Veer*, pp. 166-174 che anticipa la parte iniziale di una futura edizione critica condotta secondo le norme di trascrizione fissate nel 1973 dal Centro de Estudos Filológicos di Lisbona), o l'opera di



Camões (José Pedro Machado, *Camões sem renovação da Língua Portuguesa*, pp. 360-370), o il linguaggio di Filinto Elísio (Evanildo Bechara, *Achegas para datações no léxico português da obra de Filinto Elísio*, pp. 35-47), sia che l'analisi verta su un singolo testo (Charles V. Aubrun, *Lettres d'or, poème de Joan Roig de Corella (1438?-1479)*. *Sculpture et poésie*, pp. 27-34) o su un periodo storico (Walter Pabst, *Anti-Aphoristik und Paradoxie. Formen avantgardistischer Sprachspiele*, pp. 410-425) o sul lessico della critica d'arte cinquecentesca (Hans Sckommodau, *Die Aufwertung kunsttheoretischer Begriffe im Cinquecento*, pp. 559-574).

Nel campo dell'indagine letteraria troviamo però anche lo studio tematico (Luis da Câmara Cascudo, *A «Libra de carne» no ciclo brasileiro de Pedro Malazartes*, pp. 112-122 che mantiene più di quanto il titolo non prometta, dato che lo studioso di tradizioni popolari ripercorre in realtà il tema dalle fonti orientali e medievali alla variante brasiliana), quello strutturale-narratologico (Margit Frenk, *Lazarillo de Tormes. Autor-Narrador-Personaje*, pp. 185-192; Rudolf Grossmann, *Konventionelle und magische Zeit in dem Roman «Cien años de soledad» des Kolumbianers Gabriel García Márquez*, pp. 217-224), l'interesse per problemi di poetica (K. Alfons Knauth, *La Fontaines La Cigale et la Fourmie als fabeltheoretisches Sinnbild*, pp. 267-279; Helmut Siepmann, *Poesie und Theater. Zum Begriff des poetischen Theaters*, pp. 583-592) e di semiotica letteraria (Wolf Hollerbach, *Erzähltechnik als ikonisches Zeichen*, pp. 235-243), oltre agli interventi tesi al recupero di ambienti culturali e letterari (Américo da Costa Ramalho, *O Epigrama «Ad Cavalerium» de Cataldo Sículo*, pp. 456-462; Giuseppe Carlo Rossi, *La Lisbona del Seicento tra realtà e fantasia*, pp. 473-488) o di particolari influenze su singoli autori (Karl Maurer, Πύκνωσις τῶν λημμάτων. *Leopardi und «Longin» über die psychagogische Wirkung des Satzbaus*, pp. 371-378).

In ambito più strettamente linguistico è preponderante il numero delle proposte di nuove etimologie, dove prevale giustamente l'esigenza di ricondurre al latino etimologie troppo facilmente cercate altrove e dove non mancano mai spunti anche programmatici di metodo (Mario Alinei, *Questioni di metodo e di fatto nella ricerca etimologica romanza*, pp. 11-21; Werner Betz, *Romania Germanica - atque Romana. Gab es einen gotischen skulka 'Späher'?*, pp. 48-54; Hans Dieter Bork, *Dichter Hagel. Zur Etymologie von frz. grêle, grésil*, pp. 79-88; Eugenio Coseriu, *Rum. a socoti. Ungarisch, ukrai-*

nisch oder lateinisch?

, pp. 148-155; Vittore Pisani, *Südit. scarfa(re) und lat. calidus*, p. 443; Wolf-Dieter Stempel, *Dunkle Blitze im Galloromanischen*, pp. 615-627; Heinz Jürgen Wolf, *Fatrasie - Kritik und Etymologie*, pp. 639-657; Dieter Woll, *Schwertschwingen, Tanzen und Erschüttern. Etymologische Überlegungen zu germ. brand 'Schwert' und zu frz. brandir, branler, ébranler*, pp. 658-666). Notevole è anche però l'apertura verso problemi attuali, sia come studio di particolari lessemi (Nelson Rossi, *Um mal disfarçado traço de continuidade linguístico-cultural*, pp. 485-492, sulle varie accezioni di *manguá* in Brasile) o di interi patrimoni linguistici (Annegret Bollée, *Zum Projekt eines Dictionnaire Etymologique du Créole*, pp. 68-75) sia come interesse storico-sociologico per l'innovazione lessicale e per il mutamento semantico (Li Ching, *Neologismos e outros aspectos característicos da linguagem da imprensa portuguesa contemporânea*, pp. 331-339; Leif Sletsje, «*Carter reconhecerá Angola até ao fim do ano*». *Un cas de glissement sémantique?*, pp. 593-601; Florival Seraine, *Processos do desempenho no Português do Brasil*, pp. 575-582) sia come attenzione privilegiata all'ambito popolare (Juan M. Lope Blanch, *Un sistema de numeración festivo*, pp. 345-349; Artur Greive, *Französische Orthographiefehler in linguistischer Sicht*, pp. 207-216). Non è trascurato lo studio della sintassi, contemporanea o delle origini (Hans Helmut Christmann, *Zum italienischen Konjunktiv im Hauptsatz*, pp. 123-135; Peter Blumenthal, *Über «gemütliches si» in mittelalterlichen Erzählungen*, pp. 55-67). Un'incursione interessante nelle strutture dell'immaginario, giusta vendetta del quattro sullo studiattissimo tre, è quella di Horst Bursch, *Die Vierzahl im Romanischen*, pp. 89-97.

Vale ancora la pena di citare, per il loro interesse metodologico, l'esempio di analisi semantica di *miroir* dato da Pottier (pp. 452-455), l'ipotesi della Futurologia come scienza possibile della previsione linguistica di Müller (pp. 392-401), la tipologizzazione di alcune innovazioni del francese di oggi secondo Pohl (pp. 444-451), l'estensione alla sintassi della problematica delle lingue in contatto di Sala (pp. 505-515). Manca lo spazio per continuare in una rassegna puntuale dei contributi che, nel complesso, presentano il risultato di offrire un volume ricco di interesse per romanisti e non, e che si presenta, forse senza volerlo, come un panorama da potersi dire completo dei filoni di ricerca più fecondi, oggi, in ambito sia linguistico sia letterario.

La Redazione

« Revista da Biblioteca Nacional », Lisboa, vol. 1 N. 1, Janeiro-Junho 1981.

Mi appare opportuno segnalare la nascita di questa « Revista da Biblioteca Nacional », che si presenta come novità assoluta da parte di tale Biblioteca di Lisbona, nello spirito delle finalità espressamente precisate nella « Nota de Abertura »: il richiamo di attenzione sul finora troppo poco conosciuto materiale della Biblioteca stessa e l'intenzione di dare uno specifico contributo a un allargamento di orizzonti nel campo dell'erudizione, in Portogallo, come insieme « da cultura e da história da cultura ».

E già questo primo fascicolo mantiene in modo promettente tali intenti, sia per la varietà degli argomenti offerti al lettore sia per la serietà con cui essi sono trattati. Il fascicolo presenta infatti tutti quanti gli addendi con cui — si dice nello « Editorial » — si vuol giungere allo scopo propostosi: « História da cultura portuguesa, Bibliografia, Biblioteconomia, História do livro e Biblioteca Nacional - Subsídios para a sua história, Noticiário ».

Precede il tutto, a mo' di prologo, uno scritto originale di Manuel Rodrigues Lapa, *Um rapaz curioso na velha Biblioteca Nacional*, intesa a rievocare, per opportuno ricordo o per non meno opportuna conoscenza da parte di tutti coloro che si interessano di cultura del mondo di lingua portoghese, l'ormai lontano passato in cui quell'illustre studioso, giovane alle prime armi della conquista del sapere, incominciò a darsi da fare in quella Biblioteca della quale sarebbe poi divenuto uno degli addetti, dimettendosene poi per dedicarsi all'attività didattica. E l'insieme degli articoli che seguono trattano temi che spaziano nel tempo dal secolo XII al nostro, attraverso l'esame di documenti esistenti nella Biblioteca o la presentazione di argomenti spesso illustrati con testimonianze finora inedite.

Interessa in modo particolare anche l'ambiente culturale italiano la quindicina di pagine di Pedro da Silveira su *O que subemos logo*



em 1909 do Futurismo: vi si fa la storia dei tempi e dei modi dell'immediata penetrazione del futurismo in Portogallo, anche con la riproduzione degli articoli dedicati al movimento da giornali portoghesi nell'anno del Manifesto di Marinetti in Parigi che pure viene riprodotto, così come viene riprodotta l'intervista data da Marinetti alla rivista « Comoedia»: un'esposizione utile anche per acquisire, o almeno riacquisire, documenti di discussione del futurismo apparsi allora anche in altri Paesi.

Giuseppe Carlo Rossi

Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 187.

No hay novedad temática en esta primicia de otoño de Miguel Delibes, *Los santos inocentes*; en efecto, hay unas expresiones tan significativas a través de las cuales nos damos cuenta que el novelista vuelve a tratar los mismos problemas, las mismas ideas de siempre, insistiendo en la descripción de la vida de los campesinos castellanos y reflejando ambientes provincianos y rurales aunque con enfoques nuevos. Lo que reiteradamente repiten Paco, el Bajo: « Don Pedro, aquí estamos de nuevo para lo que guste mandar » (p. 43); o su mujer, la Régula: « ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos » (p. 44), « lo que usted mande, don Pedro, para eso estamos » (p. 46), nos sugiere la idea de que los campesinos parecen no tener conciencia de su opresión y explotación, demasiado grande es su ignorancia, demasiado resignados están.

En la novela, que se estructura en seis libros a modo de capítulos, que pueden admitir una lectura independiente, se describe la dureza de la vida en un cortijo y la andanzas del « señorito » entregado sobre todo a los placeres de la caza, placeres que integra con los del amor de « doña Purita », la mujer de don Pedro, el Périto.

Se oponen aquí dos tipos de mujeres: doña Purita, la señora, que se divierte provocando reiteradamente al señorito Iván delante de su marido: « ... doña Purita volvió a presentarse con el sujetador de medio cuenco y el generoso escote y venga de hacerle arrumacos al señorito Iván, sonrisa va, guiñito viene, mientras don Pedro, el Périto, se consumía en la esquina de la mesa sin saber qué partido tomar ... » (p. 56); y la Régula, una campesina, que a pesar de ser madre de cuatro hijos, dos varones ya mayores, una niña de quince años muy espabilada, la Nieves y otra niña más pequeña, la Charito, retrasada, trabaja en el cortijo y acoge también a su hermano, otro retrasado, el Azarías, para cuidarle; no piensa en absoluto que « estaría mejor recogido en un Centro Benéfico » (p. 190) como opina la señora Marquesa.

Una vez más el «calor humano» se encuentra entre los humildes. Una vez más la simpatía de Delibes se dirige hacia un cierto tipo de mujer, la mujer madre, especialmente de un nivel social bajo.

Es sabido que Delibes es un cazador y no resultaría extraño que esta novela sea una parodia, una crítica, hecha a través de sus personajes, a la manera de cazar hoy en día, y concretamente al egoísmo de los cazadores. En efecto, el autor va a resaltar a lo largo de todo el texto el egoísmo del señorito Iván, al que se enfrentará el Azarías, un personaje sencillo, que no logra comprender el porqué de tanto egoísmo. La tragedia es inevitable, es el señorito mismo que con su manera de ser, de actuar, parece atraer a la muerte. Por ejemplo, el señorito, al darse cuenta que su secretario Paco, el Bajo, se ha olvidado en casa los capirotes del cimbel, le manda cegar al pajarito «y Paco, el Bajo, sin hacerse de rogar, se afianzó en la rama, abrió la navaja y en un dos por tres vació los ojos del cimbel y el pájaro, repentinamente ciego, hacía unos movimientos torpes y atolondrados, pero eficaces, pues doblaban más pájaros que de costumbre...» (p. 123). En esa misma línea se presenta el episodio en el que Paco, el Bajo cae de una gigantesca encina y se tronza el hueso de la pierna derecha; el señorito Iván, en un primer momento no se lo cree y cuando se da cuenta de la realidad, lo único que sabe decir: «también es mariconada, coño, y ¿quién va a amarrarme el cimbel ahora con la junta de torcaces que hay en las Planas?» (p. 125). Además, el señorito Iván incita a Paco, el Bajo para que le acompañe a la batida en la finca, a pesar de su pierna escayolada, diciéndole: «Paco, muévete, coño, no te dejes que más pareces un paralítico...» (p. 135); y cuando el pobre Paco vuelve a caer y se tronza otra vez el hueso: «los juramentos del señorito Iván se oían en Cordovilla, ¿es que no puedes menearte? intenta, al menos, ponerte en pie, hombre» (p. 140).

El señorito Iván colma la medida matando la milana del Azarías, a pesar de que el pobre hombre le haya rogado repetidas veces que no lo haga: ¡no tire, señorito, es la milana!»; «¡señorito, por sus muertos no tire!» (p. 170). Al fin, no le vale nada al señorito, disculparse: «¡te lo juro!, estaba quemado con la abstinencia de esta mañana, compréndelo» (p. 170). Por la tarde, cuando el señorito Iván pasa a recogerle, aparentemente, el Azarías estaba tan tranquilo como si nada hubiera ocurrido. Lo único raro era «una sogá doble grueso que la de la mañana» (p. 173).

La muerte llega de manera inesperada. El Azarías, después de haber subido a un árbol, le pide al señorito la jaula de los palomos y, cuando éste levanta la cabeza «le echó al cuello la sogá con el nudo corredizo, a manera de corbata, ... pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas ... (p. 175) [y] ... casi inmediatamente, el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena...» (p. 176).

Hay momentos en que la ironía del autor se revela de manera todavía más sutil, cuando, por ejemplo, la señora Marquesa «con objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo, hizo venir ... a dos señoritos de la ciudad para que, al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corralada, a los pastores, a los porqueros, a los apaleadores, a los muleros, a los gañanes y a los guardas, y allí ... les enseñasen las letras y sus mil misteriosas combinaciones» (p. 34); combinaciones verdaderamente misteriosas para esa gente que no logra comprenderlas, gente para la que todo constituía una trampa, para la que esas combinaciones de las letras parecían inútiles «señorito Lucas, y, ¿a cuento de qué esos caprichos?» y el señorito: «es la gramática, oye, el porqué preguntásete a los académicos» (p. 35).

Tal y como se desarrolla estilísticamente esta novela contiene algunas de las mejores páginas de nuestro autor. El uso del estilo indirecto libre con características especiales muy próximas al estilo directo<sup>1</sup>, la innovación que consiste en no usar ni el punto ni las mayúsculas en los diálogos (sí se usa, en cambio, la frase interrogativa), resultan tan naturales y sencillos como las conversaciones de la gente de los pueblos, que habla sin preocuparse por las normas de la Academia.

Con sus recursos lingüísticos, con su flexibilidad estilística, Delibes sale de la fría narración para convertirla en algo profundamente humano e intensamente afectivo. Y dan esta impresión de humanidad también los nombres de los personajes, a veces irónicos, como el de doña Purita, que, como ya hemos dicho, tan pura no lo es; a veces dados por contraste, el de Paco, el Bajo («y, desde su altura majes-

<sup>1</sup> Guillermo Verdín Díaz, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970, p. 120.



tuosa, añadía Paco, el Bajo») (p. 42); otras veces connotados por la propia manera de actuar, el de Azarías («azaría viene del árabe «assariya». En la Edad Media ataque nocturno y por sorpresa de la caballería») <sup>2</sup>.

Por último, hay que plantear el problema del título de esta novela tremendista. Como es sabido que en el día de los santos inocentes, el 28 de diciembre, se recuerdan a los niños sacrificados por Herodes, resultaría difícil pensar que Delibes no haya tomado en consideración el hecho instaurando un paralelismo entre los sacrificados de antes y los de ahora.

Maria Grazia Scelfo Micci

<sup>2</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1966, p. 321.

Giambattista Della Porta, *Gli Duoi Fratelli Rivali* / *The Two Rival Brothers* edited and translated by Louise George Clubb, University of California Press, Berkeley, 1980, pp. 330.

Attendevamo questo lavoro della Clubb, che ci era stato annunciato qualche anno fa, con grande interesse e curiosità. Con interesse perché un gruppo di italianisti della Facoltà di Lettere dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tra i quali il sottoscritto, sta lavorando su testi dellaportiani, e uno di loro, Maria Villani, è intenta ad allestire proprio l'edizione dei *Duoi fratelli rivali*. Con curiosità perché la prova della critica testuale è sempre una temibile prova e non è frequente vedere impegnarsi in una prova del genere, su testi italiani notoriamente non facili, italianisti d'oltre oceano. Ma non avevamo alcun dubbio della tenuta critica di un'italianista valorosa come la Clubb e del suo prestigioso centro di studi italiani all'Università di California (Berkeley). E infatti, il bel volume, luminoso e solido, di perfetto stile inglese, che è uscito alla fine del '80 ed è stato già presentato da una succosa scheda di V. Branca sul «Corriere della sera», risponde a tutti i quesiti e requisiti che avevamo mentalmente formulato, e si inserisce nella bibliografia dellaportiana con la stessa autorità del primo lavoro della Cl. su questo a. (*G.B. della Porta dramatist*, Princeton University Press, 1965). Comprende a) una nutrita e ben articolata introduzione (pp. 1-40), b) il testo critico della comm. e la traduz. inglese a fronte (pp. 44-287), c) un sobrio apparato di note storiche ed esegetiche (pp. 289-305), d) la nota filologica e l'elenco delle varianti (pp. 307-326). Una impostazione, dunque, volta a soddisfare e addirittura a prevenire qualunque richiesta di chiarimento o esigenza interpretativa.

Nella introduzione la studiosa si sofferma soprattutto a caratterizzare la commedia e a disporla entro una trama di rapporti storici e letterari cercati e indicati con puntigliosa precisione. La preoccupazione dell'esautivo e del certo provoca a tratti qualche forzatura. È capitato per es. che un moderno lettore di questa commedia dicesse

ad un certo punto: « Nella scena 2 dell'atto II lo [...] innamorato si esprime come Romeo sotto il balcone di Giulietta: [...] ». E la Cl. giustamente incalza osservando che il rapporto Shakespeare-D.F. è poco persuasivo per semplice incompatibilità cronologica. Il fatto è però che la similitudine era nient'altro che un tropo, avendo quel lettore assunto Romeo a campione assoluto, cioè atemporale, del linguaggio d'amore ricamato di metafore. (Quello stesso lettore, parlando altrove della tragedia di D. P. sull'impresa di San Giorgio, ebbe a far notare che l'a. cristianizza l'eroe leggendario secondo un concetto moderno ed evangelico della religione, condannandolo alla sconfitta. Per fortuna omise di dire quel che aveva in punta di lingua, che cioè il D. P. si comporta lì come Manzoni con fra Cristoforo. Gli sarebbe toccato sentirsi osservare che D. P. visse e morì prima che Manzoni nascesse).

Ma a parte questa parentesi, il cui significato è del tutto marginale, va fortemente sottolineata la pertinenza e la lucidità argomentativa dell'introduzione, il vigore e la duttilità della traduzione inglese, la cui descrizione e valutazione, tuttavia, lasciamo alla competenza degli anglisti, limitando il nostro interesse all'edizione del testo italiano e ai criteri che l'hanno guidata.

Della commedia *Gli duoi fratelli rivali* esistono due stampe, nessun manoscritto (l'unico ms di op. teatrale di D. P. è quello del *Georgio*, Bibl. Naz. di Napoli). La prima stampa (Venezia, Ciotti, 1601), qualificandosi nel frontespizio come nuovamente data in luce, rinvia ad un archetipo perduto. Uguale rinvio è però presente, con identica formula, in altri due frontespizi di commedia, *La Carbonaria* e *La Cintia*, entrambe edite a Venezia, presso il Somasco, nel 1601. È per lo meno strano che i tre testi teatrali di D. P. datati 1601 si presentino tutti e tre come « nuova » edizione e di nessuno dei tre si ritrovi la prima. La cosa ad ogni modo è di scarsa rilevanza. La seconda stampa dei *Fr. riv.*, uscita dalla stessa officina, è del 1606 e si tiene strettamente a ridosso della prima, caratterizzandosi appena per qualche trascorso grafico e per qualche timida proposta correttiva. La testimonianza è dunque unica. E i dubbi di trascrizione e interpretazione — che ci sono — attendono perciò di essere risolti problematicamente sulla base di testi vicini e di situazioni analogiche, con tutte le insidie che questa pratica comporta. La Cl., consapevole dei rischi di sconfinamento, di abuso, di sovrapposizione a cui questa pratica può condurre per eccesso di acribia (o di ciò

che si ritenga tale), considerata l'inattingibilità oggettiva dell'immagine autentica del testo, ha riprodotto la prima stampa (A) riportando in apparato le varianti della seconda stampa (B) e le proposte interpretative delle edizioni Muzio (C) e Spampanato (D). Ciò però non vuol dire che ella abbia rinunciato a recuperi e rettifiche e integrazioni che si mostrassero assumibili con largo margine di certezza. E ne dà prova fin dalle prime righe. Prol 18: « come il mondo dal vostro bestial giudizio *gradirasse* gli onori » A; *gradisse* B; *bilanciasse* C; *graduasse* D. La Cl. saggiamente recupera *giudicasse* dal Prol della *Carbonaria*, di cui questo dei *Fr. riv.* è un rifacimento. Poche righe dopo, 21, dove AB danno *stampare ... tradotte*, ella scrive *stampate ... tradotte*, seguendo CD e non facendosi sedurre dal testo della *Carbonaria*, che a quel punto reca *stampare ... tradurre*. E qui, per completezza di lavoro e per rispetto del lettore, la Cl. fa seguire (pp. 314-16) il testo del Prol della *Carbonaria*.

Integrazioni congetturali ha compiute in più punti, a volte su suggerimento di CD a volte in contrasto con CD. Per es. I iv 136: *Ma prima che queste due fami andiamo a mangiare* AB, corretto, con arbitrarie espunzioni, *Or presto andiamo a mangiare* C, *Ma presto andiamo a mangiare* D, è stato intelligentemente integrato dalla Cl. *Ma prima che queste due fami [ci mangino], andiamo a mangiare*.

Questi ed altri interventi, siamo d'accordo, sono non solo ragionevoli ma indispensabili, e dimostrano come la riproposta testuale di questa commedia fosse opportuna.

Meno ragionevole è che la Cl. si sia ostinata a conservare forme grafiche chiaramente errate per negligenza meccanica dell'impresore: I ii *comprarsse*; I iv *seguitte*; V iv *veggiundo* —, o per pressione fonetica locale e per tendenza ipercorrettiva: I i *fuse* (= fusse, come è scritto nel periodo immediatamente successivo); II iii *richeza/ricchezza*; III i *addoso* (la forma usuale di D. P. sarebbe, se mai, *adosso*, senza raddoppiamento sintattico); III ii *benefatore* (per scrittori razionalisti come D. P. la grafia latina fa testo, e *ct* > *tt*); III iii *vo-resti*; III viii *allegreza*; III x *imposibile*; III xi *peza*; *butano*; *ochi*; *spetacolo*; IV ii *leggierenza* (sarebbe più dellaportiano *legierenza*); IV vii *brutezza*; V iii *guiderdonato*.

Questo testo, come gli altri del D. P., in linea con testi contemporanei non toscani, accorda spesso l'esito morfologico dell'agg. con quello dei sost.: II iii *breve parole*; IV ii *cose infame*; IV iv *felice novelle*. La Cl. interviene su tutte queste forme, come già aveva fatto



Spampanato, riportandole alla norma: *brevi parole, cose infami, felici novelle*. Noi francamente le avremmo lasciate, come proprie dell'a., garantite dai ms sia del *Georgio* che di opp. scientifiche.

Più conservatori della Cl. saremmo stati anche per II vii: *compagna mia* A (= compagnia mia, di derivazione dantesca). La Cl. corregge *compagno mio*, seguendo CD. Ma B, comprendendo il significato della locuzione e non apprezzando il dantismo, aveva corretto *compagna mia*. Nella *Trappolaria*, Prol 7, la frase *fa vedersi in campagna*, ripetuta da tutte e cinque le stampe, oltre Muzio e Spampanato, che evidentemente non avevano né compreso né apprezzato il preziosismo dantesco, la abbiamo ricondotta, in una nostra edizione, alla forma che riteniamo originaria: *fa vedersi in compagna* (cioè in compagnia).

Quanto alle grafie *ralegrarete, atendo, racomanda, ralegra*, frequenti nei testi dellaportiani, è discutibile se, volta per volta, siano dovute al razionalismo grafico dell'a., di solito fermo nel respingere le trascrizioni fonetiche dei cosiddetti raddoppiamenti sintattici, o se invece siano dovute a pressioni della fonetica locale sullo stampatore. Anche discutibili sono le forme *vegio, straciarmi, parebbe*, presenti, sia pure molto sporadicamente, in testi dellaportiani di edizione non settentrionale, e comunque riportabili entro parametri di oscillazione e incertezza propri dell'a. La Cl. ha fatto bene a optare per la conservazione. L'acceso problematico al fenomeno, piccolo o grande che si consideri, lo ha ommesso. Ma le ragioni delle scelte sono implicite nel generale comportamento editoriale.

Raffaele Sirri

## CONGRESSI

Fra i prossimi congressi in programma si segnalano:

- Simposio Internacional Teresiano, che si terrà dal 26 al 28 febbraio 1982 in Roma. Per informazioni rivolgersi a: Instituto Español de Cultura, Largo dei Lombardi, 21 - 00186 Roma (Italia).
- XI Congresso dell'A.I.S.L.L.I. (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana), che si terrà dal 14 al 18 aprile 1982 in Napoli. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Ignazio Baldelli, Via A. Fleming 101 d - 00191 Roma.
- Convegno Dannunziano per il centenario di *Canto Nuovo*, che si terrà a Pescara nella primavera del 1982. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Edoardo Tiboni, Centro Studi Dannunziani, Via Cesare Battisti 162, 65100 Pescara.
- I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y los Orígenes de la Mística Hispánica, che si terrà nell'ultima settimana di giugno o nella prima di luglio del 1982 in Pastrana-Guadalajara (Spagna). Per informazioni rivolgersi a: Prof. M. Criado de Val, Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14.
- X Congresso dell'I.C.L.A. (International Comparative Literature Association), che si terrà dal 22 al 29 agosto 1982 in New York, N.Y. (U.S.A.). Per informazioni rivolgersi a: Prof. Alexandru Duțu, Str. Ariesului 6 - 78144 București (Romania); oppure a: Prof. Daniel Javitch, Dept. of Comparative Literature, New York University, 19 University Place, Room 516, New York, N.Y. 10003 (U.S.A.).
- Convegno Internazionale «Morgagni e la cultura del Settecento», che si terrà nell'autunno del 1982 a Forlì. Per informazioni rivolgersi a: Dott. Federico Di Trocchio, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Piazza Paganica 4, 00186 Roma.